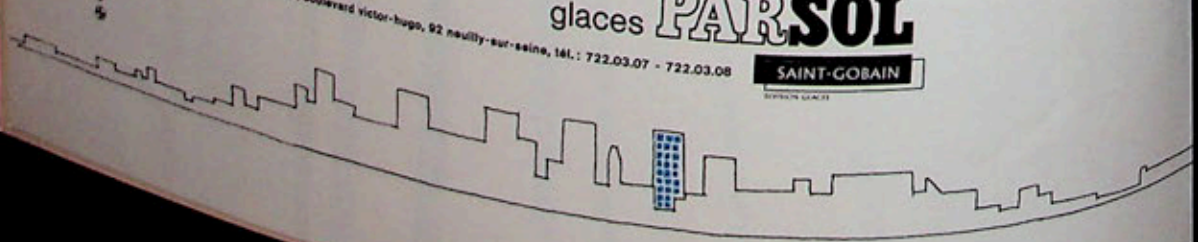
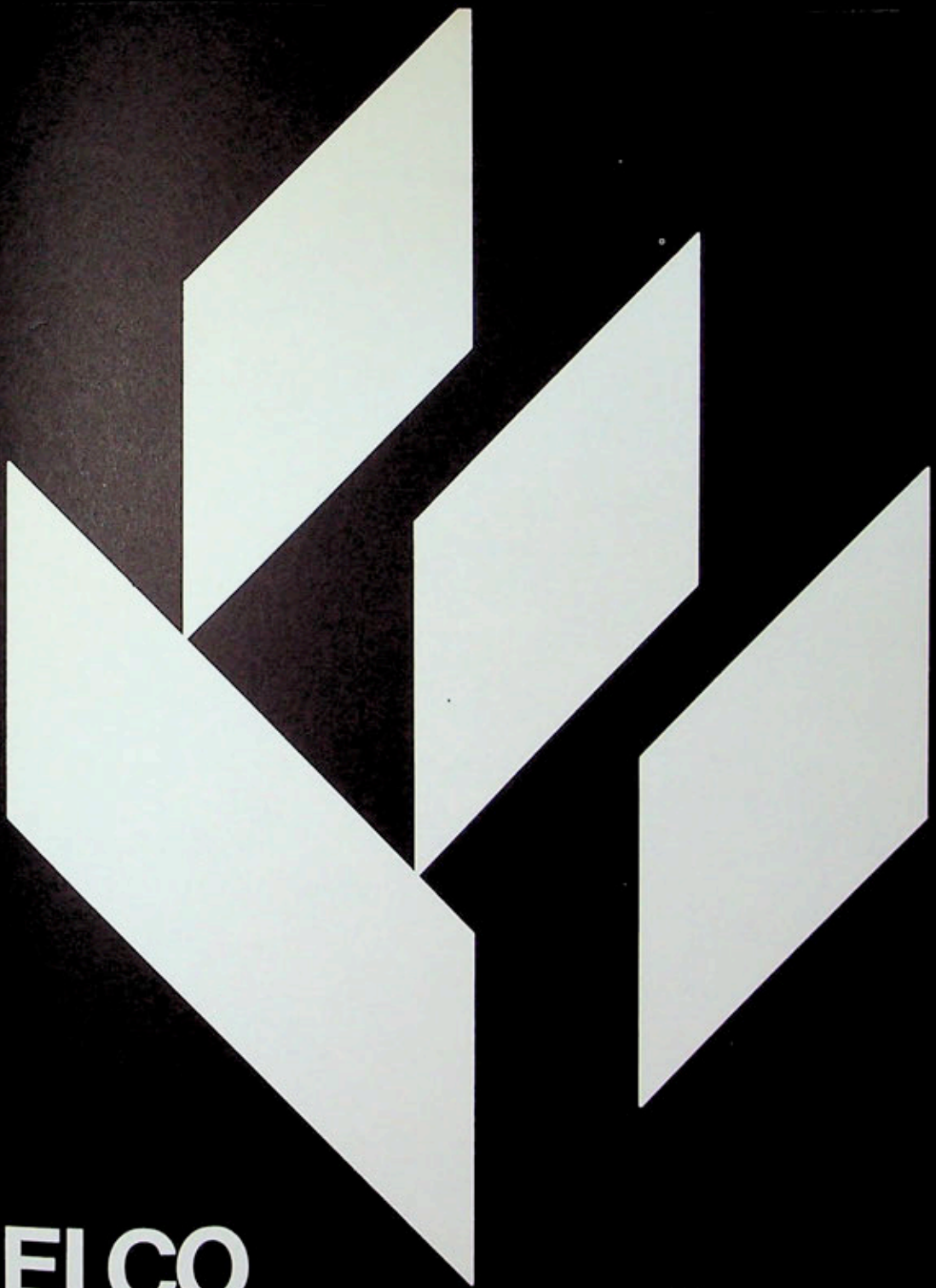
L'ŒIL

un nouvel horizon
pour l'architecture l'immeuble habillé de glaces PARSOL,
même de loin, même noyé dans la masse
de construction, conserve une présence, une personnalité qui attirent le regard.
Avec PARSOL (gris, bronze ou vert), l'architecture joue la couleur.
PARSOL lui ouvre des horizons nouveaux dans la recherche de l'esthétique et du standing.
Glace filtrante, PARSOL absorbe les excès du soleil et contribue à une
climatisation plus efficace, moins onéreuse.
Glace anti-éblouissante, PARSOL assure
un agréable confort visuel.

glaces PARSOL
SAINT-GOBAIN

centre d'information : 62, boulevard victor-hugo, 92 neuilly-sur-seine, tél. : 722.03.07 - 722.03.08





ELCO

Elementi coordinati per arredamento

...l'habitat dei nostri giorni innegabilmente va man mano trasformandosi assumendo una nuova dimensione. In questo processo si evidenzia la tendenza alla programmazione, unificazione e pianificazione che ci porta a pensare sempre più ad elementi coordinati che compongono un nuovo arredamento più attuale e più coerente al vivere di oggi e di domani...

Joe Colombo

30037 Scorzè Venezia, Tel. 445124

La ELCO che è nata in questo clima si propone di fare un serio e chiaro discorso per proporre un nuovo modo di risolvere l'habitat attraverso una produzione di elementi coordinati. All'insegna di questi concetti di razionalità e funzionalità la nuova Società ha operato, con la collaborazione dei designers:

Cini Boeri
Rodolfo Bonetto
Joe Colombo
Giorgio De Ferrari
Cesare Leonardi & Franca Stagi
Giotto Stoppino

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — JANVIER 1971 — N° 193

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Graphisme et maquette: Heide Lipinski-Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir
Service photographique du Kunsthaus, Zurich: page 2 – Archivio Fotografico dei Civici Musei, Milan: page 5 – A. Villani: pages 11 à 15 – Ugo Mulas: pages 16, 18-19, 22, 25 à 27, 34 à 38 et 41 à 46 – Claudio Abbate: pages 20, 21 et 22 – Massimo Piersanti: page 22 – Pierre Joly-Vera Cardot: pages 30 et 33 – Aldo Ballo: pages 49, 53, 54 et 55 – B. Falchi et Liderno Salvadore: pages 50 et 54 – Industrial Foto: page 51 – Publifoto: page 51 – Marc Lavrillier: pages 52 et 56 – Fotostudio Max: page 53 – Ciseri: page 53 – G. et P. Salviati: page 55.

Photographies en couleurs
Claudio Abbate: page de couverture et page 23 – A. Villani: page 10 – Ugo Mulas: page 23, 39 et 40 – Pierre Joly-Vera Cardot: pages 31 et 32 – Aldo Ballo: page 47 – Marc Lavrillier: page 48.

Notre couverture
Gino Marotta: La Mer. Composition en matière plastique, présentée à Rome lors de l'exposition « Vitalité du Négatif ».

Notre prochain numéro
Art d'aujourd'hui, architecture, formes, décoration.

Abonnements
France: *Fr. 125.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé : Fr. 139.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 95.—; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1300.—; M^me^ Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél. (02) 53 14 18 CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 100.—; A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£11.–; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$28.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé : $31.—)*
Canada: *$28.— (recommandé : $32.—) L'Œil, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 110.—; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne) ; mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 De Chirico ou la peinture à rebours,
par Robert Lebel

10 Nature et expression dans l'art émilien,
par Sylvie Béguin

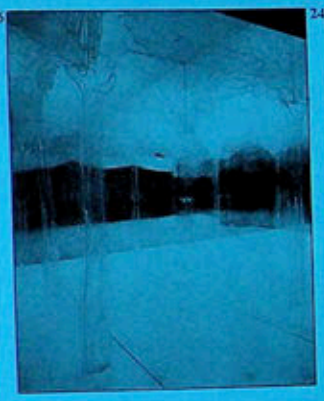
16 A Rome, « Vitalité du Négatif »; à Milan, « Le Nouveau réalisme »,
par Luce Hoctin

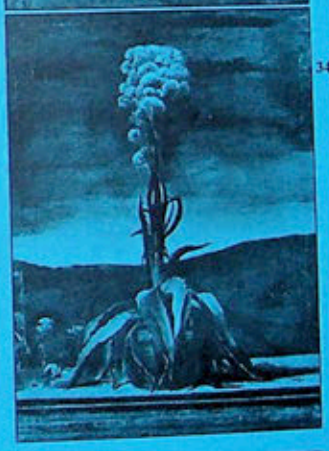
L'Œil du décorateur

30 Sur le Janicule, l'appartement d'un collectionneur

34 Deux variations sur l'approche du site:
En Sardaigne,
Sur le lac de Côme,
par François Loyer

46 Idées italiennes





DE CHIRICO
ou la peinture à rebours

par Robert Lebel

On pourrait dire de Giorgio de Chirico ce que Fourier a écrit des « savants qui se sont mêlés du régime social et amoureux »: il a voulu organiser « la peinture à rebours ». Toutefois cette entreprise qui lui vaut tant d'animosité, tant d'injures et tant de coups de Jarnac depuis cinquante ans, perpétue des controverses retentissantes qu'il alimente avec une indéfectible verdeur et qui le maintiennent au premier rang de l'actualité. Il n'est donc aucunement un « méconnu », comme l'ont été d'autres « excentriques » de son espèce, mais sa renommée n'est pas celle qu'il exige et, récusant obstinément les louanges autant que les critiques, il entend incarner à outrance le personnage éminemment romantique de l'artiste incompris de ses contemporains et qui méprise son siècle. S'il était mort il y a dix ans, sa cause aurait été considérée comme perdue. On aurait décerné les fleurs habituelles à ses tableaux de l'époque « métaphysique » mais tout ce qu'il a peint depuis 1918 serait tombé dans les oubliettes sans fond de l'histoire de l'art. Aujourd'hui sa longévité le sauve, non seulement parce que ses ennemis les plus irréductibles sont morts avant lui et parce que la nouvelle génération le voit nécessairement sous une autre optique, mais également parce que l'élite des artistes d'à présent, celle qui a honte de la peinture, a organisé « l'art à rebours », elle aussi.

L'ambiguïté de cette situation justifie sans doute le caractère un peu contraint de l'hommage qui lui a été rendu, avec son assentiment et selon ses directives, à Milan d'abord, à Hanovre ensuite, mais pas à Paris. Visiblement, il a obtenu des promoteurs de cette rétrospective tout ce qu'il demandait, sauf leur adhésion totale à son égocentrisme. Le catalogue volumineux, richement illustré de l'exposition de Milan était pourvu d'un impeccable appareil biographique, anthologique et bibliographique dû à Wieland Schmied, à Franco Russoli et à Renata Negri mais il ne dissimulait pas entièrement les réserves implicites des rédacteurs. Je ne suis pas même sûr que Wieland Schmied, dans sa préface si habilement argumentée, en adoptant le ton d'une critique d'art hiérarchisante et, par conséquent, quelque peu anachronique, n'ait pas abouti, sans le vouloir, à placer de Chirico en position d'accusé.

Cette préface n'en était pas moins truffée d'aperçus ingénieux dont un exemple est le rapprochement que Wieland Schmied ébauchait entre de Chirico et Marcel Duchamp. On n'a guère pensé jusqu'ici à comparer ces deux hommes que l'on situait plutôt aux antipodes l'un de l'autre mais il est temps de reconnaître qu'une accumulation de coïncidences psychologiques et historiques a fait d'eux, au même moment, les Des Esseintes de la peinture moderne.

Outre qu'ils sont presque exactement contemporains (Duchamp est né en 1887, de Chirico l'année suivante), et qu'ils firent tous deux des séjours à Munich, ils ont peint très jeunes, à Paris. Duchamp de 1910 à 1912, de Chirico de 1911 à 1915, la majeure partie de leurs tableaux tenus pour les plus accomplis picturalement. Leur aptitude à manier le langage ne parut pas moins exceptionnelle que leurs dons de peintres et ils ont été tous deux des amis de Guillaume Apollinaire, à qui l'on doit les premiers éloges publiés sur eux. Distingués très tôt par leur entourage, ils subirent néanmoins quelques brimades

1 « *La Tour* ». Vers 1913. Huile sur toile. 45 x 115,5 cm. Zurich, Kunsthaus. *Tableau « métaphysique » peint à Paris.*
2 « *Mélancolie* ». 1912. Huile sur toile. 65 x 81 cm. Londres, collection *Sir Eric Estorick. Une des « places italiennes » que De Chirico peignit à Paris*
1 *pendant sa période « métaphysique ». Est-ce une « image peinte »?*

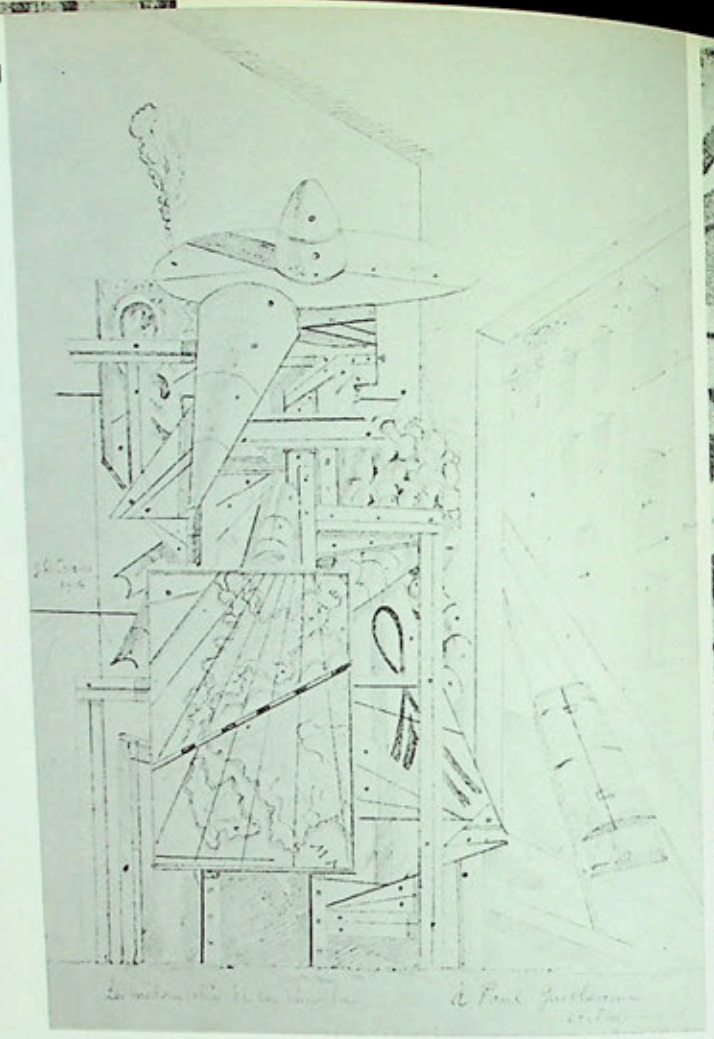
dont leur tempérament ombrageux et leur individualisme exaspéré s'accommodèrent difficilement. Leur préoccupation principale, dès lors, fut d'organiser « la peinture à rebours », chacun pour son compte d'ailleurs et dans des directions opposées, ce qui est encore plus déconcertant.

Pour Marcel Duchamp, le traumatisme déterminant fut, on le sait, l'éjection du « Nu Descendant un Escalier » du Salon des Indépendants de 1912, à la demande de ses propres amis et de ses deux frères. Bientôt sa vocation picturale tournera court. L'énorme sensation créée par ce même tableau un an plus tard, à l'Armory Show de New York, ne le fera pas revenir sur sa décision de renoncer à l'art « rétinien » et de se consacrer exclusivement à des travaux expurgés de toute intention esthétique.

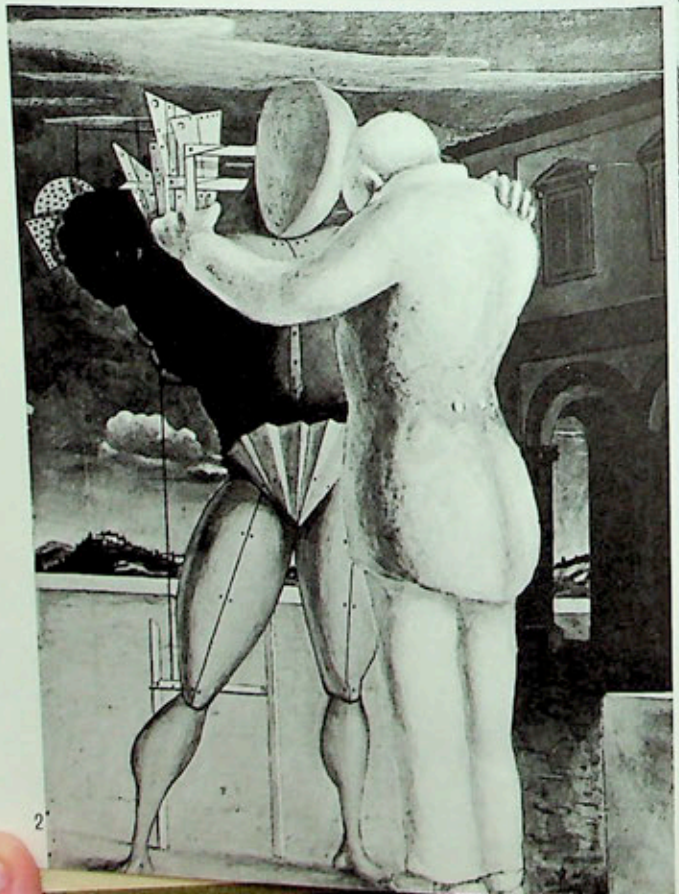
Quant à de Chirico, il relate dans ses « Mémoires » comment en 1917, se trouvant en traitement dans un hôpital militaire près de Ferrare avec Carlo Carrà, futuriste déjà chevronné, celui-ci le voyant peindre des tableaux « métaphysiques » se mit à les « plagier » aussitôt. Ayant alors obtenu une longue permission de convalescence, Carrà partit pour Milan où il se hâta d'exposer ses œuvres, dans l'espoir, écrit de Chirico, « de persuader ses contemporains qu'il était le seul, l'unique inventeur de la peinture métaphysique et que moi, dans cette affaire, j'étais tout au plus son obscur, son modeste imitateur ».

Ce qui étonne le plus dans cet épisode pourtant vérifiable, c'est que son interprétation par de Chirico a été mise en doute. Deux critiques italiens et non des moindres: Goffredo Bellonci en 1918, Roberto Longhi en 1919 prirent parti pour Carrà, en dépit de l'évidence des tableaux « métaphysiques » peints par de Chirico bien antérieurement. On sait aussi que, dès 1914, à Paris, il avait inauguré les nouveaux thèmes qu'il devait développer à Ferrare: natures mortes, mannequins, intérieurs encombrés mais rien n'empêchera la légende de la légitimité « métaphysique » de Carrà, comme ensuite celle de Morandi, de s'accréditer fermement et Wieland Schmied lui-même, dans sa préface, fait état d'une « école métaphysique » fondée par Carrà et de Chirico. Le « Noi metafisici » publié par ce dernier en 1919 pourrait prêter à équivoque s'il n'avait pris soin de spécifier qu'il employait le « nous » « par délicatesse ». Ce n'est donc pas à tort qu'il se plaint d'avoir

1



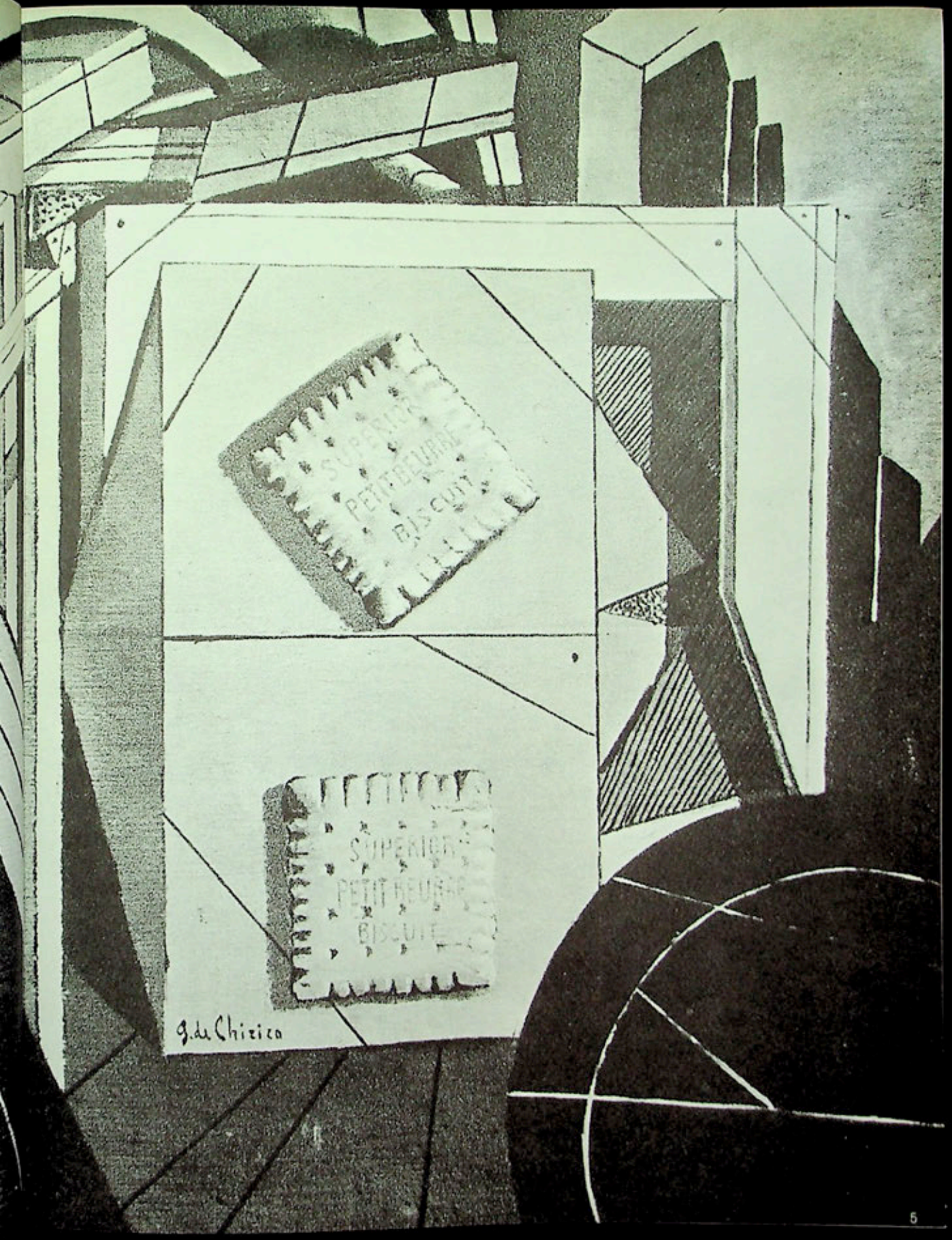
2

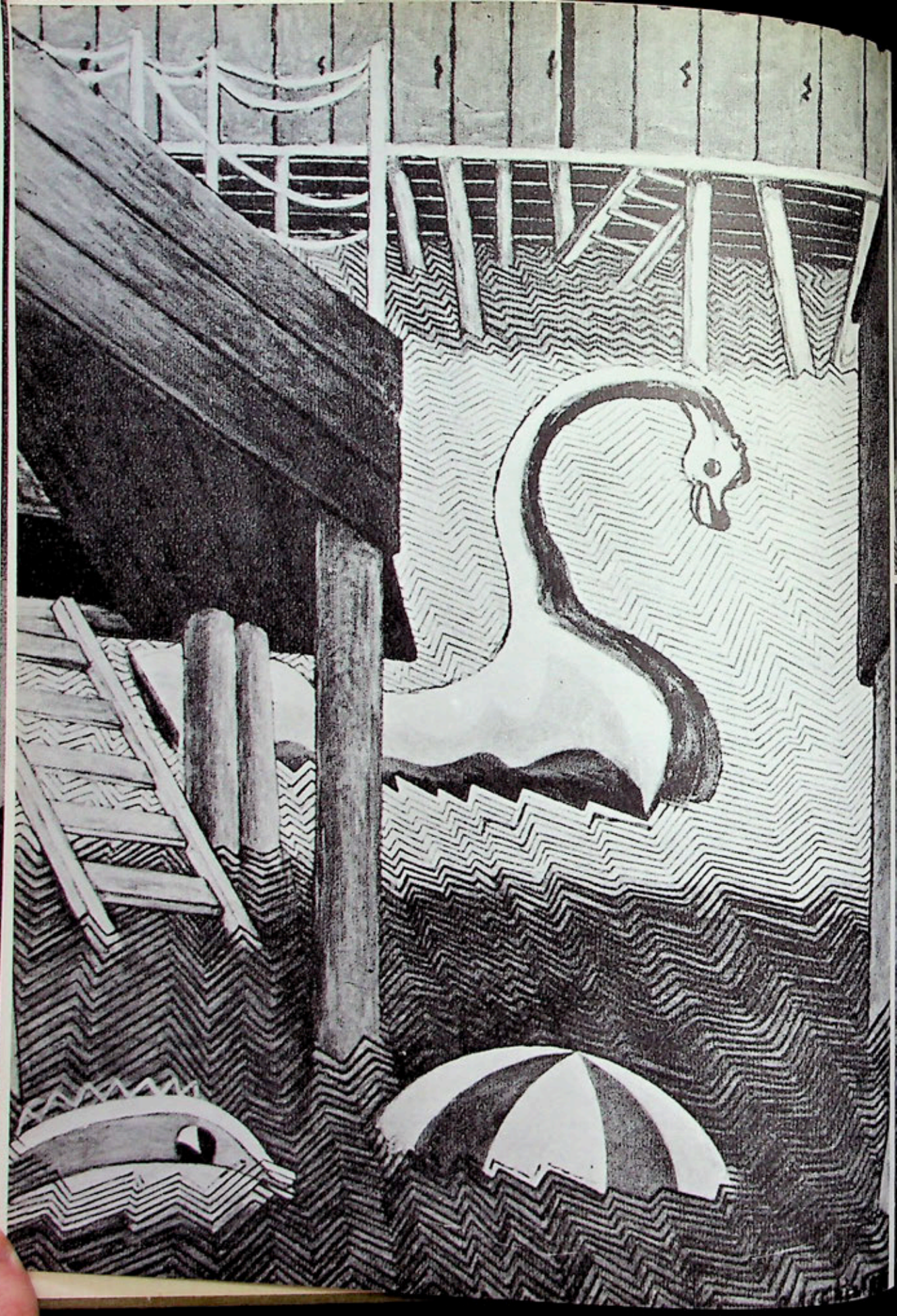


1 « La Mélancolie de la chambre ». 1916. Dessin. 29 x 20,5 cm. Un des intérieurs métaphysiques exécutés par De Chirico à Ferrare où il fut en garnison de 1915 à 1918. Il dédiça ce dessin à Paul Guillaume, son premier marchand, et le lui fit parvenir à Paris, en souvenir.

2 « L'Enfant prodigue ». 1922. Huile sur toile. 59 x 87 cm. Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna. Œuvre de l'époque post-métaphysique.

3 « La Mort d'un esprit ». 1915-1916. Huile sur toile. 33 x 36 cm. Londres, collection E. L. T. Mesens. Nature morte de l'époque ferraraise.


PETIT BEURRE
BISCUIT
SUPERIOR
PETIT BEURRE
BISCUIT
G. de Chirico



2

3

été victime d'une cabale et le choc fut si rude que, pour dérouter ses épigones, il ripostera par un changement radical de son style.

Le parallèle avec Duchamp pourrait s'arrêter là puisque l'esthétique fut entièrement répudiée par l'un, tandis que l'autre, au contraire, eut la « révélation » soudaine de la « grande peinture ensevelie et oubliée dans le monde entier depuis plus d'un siècle » mais on soupçonne que, dans les deux cas, le revirement eut un caractère autopunitif. Quoi de plus significatif à cet égard que l'aveu consigné par de Chirico dans « Memorie della mia vita »: il n'avait vu jusqu'alors dans les tableaux de maîtres « que ce que tout le monde y voit: « des images peintes »?

On comprend que, menacé de dépossession dans son propre domaine, il ait cherché l'appoint de la « grande peinture » et de la « qualité de la matière » pour en imprégner profondément ses tableaux au-delà de leur surface qu'il savait mince et de leur coloriage qu'il jugeait peut-être insuffisamment intégré. Ce qui est moins clair, c'est ce qu'il pensera lui-même désormais de ses œuvres «métaphysiques». Sa conversion subite à la « grande peinture » implique-t-elle une autocritique de ce qu'il a peint depuis dix ans dans l'ignorance avouée des grands mystères picturaux? Malgré leur prolixité les «Mémoires» restent muets sur ce point capital mais il n'est pas niable que la « crise » de 1919 fit surgir chez de Chirico des sentiments d'une curieuse ambivalence envers ses œuvres antérieures. On pressent qu'il s'est détaché de leur « Stimmung » nietzschéenne et qu'en tout état de cause il refuse énergiquement de s'y laisser enfermer. En eut-il soudainement peur ou estima-t-il s'y être trop longtemps complu? Furent-elles à ses yeux trop déflorées par les plagiats et les commentaires imbéciles car, à ce moment, se creusa entre lui et elles un fossé qu'il hésitera toujours à franchir comme on se prive d'une délectation périlleuse. Certes il ne cessera pas d'en reprendre périodiquement les thèmes, ce qui dénote l'emprise qu'ils ont conservée sur lui mais la « Stimmung » onirique en sera bannie à jamais pour faire place à une sorte d'exubérance burlesque. Peut-être sa découverte de la « grande peinture » eut-elle d'ailleurs pour premier effet de le délivrer des symptômes morbides qu'il semble avoir présenté pendant sa période « métaphysique ». Dorénavant il lui importera surtout d'affirmer la conquête de son équilibre et de sa « maturité » par son identification avec la « grande peinture ». Tout serait parfait s'il y était parvenu mais un nouveau traumatisme l'attendait. A peine les critiques d'art italiens eurent-ils consenti à reconnaître l'intérêt de ses tableaux « métaphysiques », qu'ils jugèrent bon de tourner en ridicule les efforts qu'il faisait pour se renouveler. On lui refusait en somme le droit que s'arrogèrent après 1918 la plupart des peintres, cubistes y compris, de revenir à ce qu'on appelle la « nature ».

A Paris, cependant, son premier protecteur, Guillaume Apollinaire, était mort, non sans l'avoir chaleureusement recommandé à André Breton qui s'éprit de ses tableaux « métaphysiques », mais en ignorant que leur auteur venait de transformer sa manière. Pour les jeunes dadaïstes parisiens, de Chirico devint le génial précurseur de l'art irrationnel et il fut investi de tous les espoirs. André Breton surtout vit en lui la source providentielle de la peinture surréaliste qu'il aspirait à édifier par delà les dérisions de Dada.

Le malentendu dura jusqu'en 1922 lorsque de Chirico écrivit à Breton pour lui exposer ses idées sur le métier de peintre et les secrets de la technique. Cela devint plus grave en 1923 quand Paul Eluard rapporta de Rome plusieurs de Chirico récents, acquis à la Biennale, dont un grand « Autoportrait sur fond de lauriers », qui jetèrent un froid. En 1925, de Chirico apparut en personne, déjà tonitruant contre le « modernisme » et meurtri par l'ostracisme dont il s'estimait frappé en Italie. Les relations devinrent rapidement impossibles jusqu'à prendre une tournure dramatique au début de l'année 1928, lorsque les surréalistes opposèrent une rétrospective de tableaux et dessins métaphysiques à l'exposition d'œuvres récentes qui avait lieu chez Léonce Rosenberg.

Entre de Chirico et Breton surtout l'incompatibilité se manifestait avec virulence. Étrangement, sans que l'on puisse soupçonner chez ces deux hommes l'existence de préjugés nationalistes ou xénophobes, même refoulés, on doit tenir compte du ressentiment que de Chirico suscitait autour de lui par ses diatribes contre la prétendue domination de l'intellectualisme parisien, pernicieux et corrupteur, à l'entendre, alors qu'aux yeux de Breton l'Italie, où venait de s'imposer le fascisme, représentait la réaction cléricale, militariste et néo-classique dans toute son horreur.

Un extrait des « Mémoires » éclaire les aspects plutôt cocasses de cet antagonisme. « Les surréalistes, écrit de Chirico, étaient de tels fanatiques du freudisme que, lorsque leur chef suprême, André Breton, se maria, au lieu de faire son voyage de noces à Venise ou à Naples, comme c'est l'usage, pour rêver sur les ponts de la lagune ou sur les rives du golfe parthénopéen aux côtés de sa bien-aimée, il conduisit sa jeune femme à Vienne, non pour jouir du romantisme de la capitale autrichienne, non! pour rencontrer personnellement le maître de la « libido » et du complexe d'Oedipe ». Ce texte incroyable

1 « Bains mystérieux avec cygne ». 1958. Huile sur toile. 50 x 70 cm. Collection de l'artiste. Le cygne semble pris au piège dans des flots en lames de parquet.

2 « Le Nageur mystérieux ». Huile sur toile. 50 x 60 cm. Turin, collection Rosina Jaffe Segre. C'est le nageur qui paraît cette fois pris au piège.

3 « Autoportrait en costume du XVII[e] siècle ». 1959. Huile sur toile. 98 x 153 cm. Collection de l'artiste. Tel qu'il se voit en personnage baroque.

1

2

3

suffit amplement à illustrer pourquoi de Chirico et André Breton ne se comprirent pas et ne pouvaient se comprendre et aussi pourquoi Breton refusa toujours de mettre les pieds en Italie. Incidemment ce texte aide également à motiver la méfiance des surréalistes pour « Hebdomeros », que de Chirico publia en 1929 à Paris et qui, par bien des côtés rappelle Lautréamont, voire Raymond Roussel et Benjamin Péret. La différence réside dans la « Stimmung » néo-grecque où se déroule le récit qui, malgré ses dérèglements verbaux, s'apparente peut-être moins à la poésie qu'à la rhétorique. On touche ici du doigt comment se nouent et se dénouent les affinités qui se fondent sur des hasards formels aux confins des mondes ennemis. Dans la première édition de ses « Mémoires » qui parut à Rome en 1945, de Chirico énumère avec amertume les déboires de sa « grande peinture », malgré ses recherches laborieuses sur les enduits et les diluants. C'est contre lui et à ses dépens que la peinture s'est organisée « à rebours » mais, tirant orgueil de son isolement même, il se flatte d'être devenu le « monomaque », celui qui combat seul. Un encouragement inattendu lui vint pourtant en 1950 du « monomaque » de l'autre bord: Marcel Duchamp. Wieland Schmied cite la notice biographique du catalogue de la « Société Anonyme » de Yale, où Duchamp prédit que, dans leur condamnation des Chirico d'après 1918, ses adversaires, « incapables désormais de le suivre », risquent de faire fausse route car la postérité « aura encore son mot à dire ». Je me souviens de la surprise d'André Breton lorsque je crus devoir lui signaler et lui traduire ce texte où, pour la première fois, la relativité faisait irruption dans l'appréciation de l'art.

Cette relativité, Duchamp en avait vécu l'expérience personnelle puisque ses « ready-made », conçus précisément pour répudier la valeur artistique, commençaient à en paraître pourvus. Dix ans plus tard, on devait en éditer des répliques. Surpris lui-même de cette conséquence imprévue de son organisation « à rebours » de l'art, Duchamp en augurait avec clairvoyance qu'un retournement analogue guettait de Chirico.

Un pas de plus vient d'être franchi par Martial Raysse pour qui « de Chirico s'est engagé dans une aventure rimbaldienne... il a fait un geste encore plus beau que celui de Duchamp abandonnant la peinture pour faire des « ready-made ». Chirico, lui, a carrément abandonné l'art. C'est une aventure rimbaldienne en ce sens qu'il a transmué son génie en une activité tout à fait minable de peintre académique... D'où un grand dégoût de la société, une rupture complète et, après, on fait de la peinture vraiment pour ce qu'elle est, de la peinture commerciale pour bouffer... ». (Ces déclarations de Martial Raysse ont été recueillies dans le no. 1 de « VH 101 », Printemps 1970).

Ce repêchage de Giorgio de Chirico par l'avant-garde d'aujourd'hui venant après les sarcasmes dont l'avait accablé celle d'hier, prendra-t-il pour lui valeur de revanche? Hypothèse improbable puisque Martial Raysse abolit à son tour le principe de la qualité picturale qu'au contraire de Chirico place au-dessus de tout. On ne peut donc pas supposer qu'il ait fait de la mauvaise peinture « exprès ». L'idée pourrait venir à Martial Raysse, elle lui est d'ailleurs effectivement venue et il l'a mise en pratique mais, pour de Chirico, elle ne saurait être qu'abominable, à moins qu'il ne soit inconsciemment animé d'un sombre humour auto-répressif, ce qui paraît vraiment trop édifiant.

Ce serait donc au point de vue relativiste de Duchamp qu'il conviendrait, croyons-nous, de revenir si nous voulions envisager sous tous ses aspects la lutte acharnée que mène de Chirico pour imposer sa peinture « à rebours ». Tout procède chez lui comme chez Duchamp, rappelons-le, d'une décision draconienne, entièrement autistique et quasi religieuse selon laquelle il s'engage à se transformer instantanément et « à chaud ». Cette transformation exige d'abord le sacrifice de de l'accomplissement pictural atteint déjà précédemment, ce qui équivaut pour lui à lâcher la proie pour l'ombre. Telle est en tout cas la conclusion presque unanime d'une critique dont on sait qu'elle est aussi organiquement inapte à définir un critère absolu, que ne l'est de Chirico lui-même lorsqu'il invoque l'idéal de la « grande peinture ». Les surréalistes, plus avertis de cette faiblesse, assortissaient leur condamnation esthétique d'une réprobation morale, sujette à son tour aux fluctuations.

Aujourd'hui, les circonstances justifient bien moins encore qu'hier une réfutation catégorique des prétentions de Giorgio de Chirico. Nous sommes les témoins du naufrage de tant de supposés « chefs-d'œuvre » et de la résurrection de tant de présumées « croûtes », sans parler du rejet total de toute la peinture par les artistes les plus récents, que nous ne pouvons pas refuser d'entendre de Chirico lorsqu'il nous assure, avec une singulière humilité, de son « progrès constant », de son « avancée régulière et obstinée vers les hauteurs de la maîtrise » depuis 1915. Si nos yeux conditionnées nous persuadent du contraire, c'est une raison de plus pour réserver notre jugement. (Suite page 58)

1 « Le Retour d'Ulysse ». 1968. Huile sur toile. 80 x 60 cm. Collection de l'artiste. Promenade en barque à la manière de Magritte sur carpette d'appartement.

*2 « Les Archéologues ». 1927. Huile sur toile. 91 x 118 cm. Collection de l'artiste. Du thème d'*Hector et Andromaque, *De Chirico est passé à celui des Deux Archéologues.*

3 « Meubles dans la vallée ». 1927. Huile sur toile. 135 x 100 cm. Milan, collection Marta Pallini. Un des thèmes post-métaphysiques de De Chirico.

4 « Hector et Andromaque ». 1917. Huile sur toile. 60 x 90 cm. Milan, collection particulière. Un des derniers tableaux « métaphysiques » de Ferrare.

NATURE ET EXPRESSION DANS L'ART EMILIEN

par Sylvie Béguin

La IX^e Biennale d'art ancien, organisée l'automne dernier à Bologne, a mis en valeur un aspect méconnu de la peinture en Emilie, de Vitale da Bologne à Morandi

L'exposition organisée l'automne dernier au Palais de l'Archiginnasio de Bologne différait par son esprit et sa portée de celles jusqu'ici proposées par Cesare Gnudi et ses collaborateurs dans le cadre des Biennales d'Art ancien. En effet, qu'il s'agisse d'expositions monographiques *Guido Reni* (1954), les *Carrache* (1958), et plus récemment *Guerchin* (1968) ou bien d'expositions dédiées à une période: *Les Maîtres de la Peinture émilienne du XVII^e siècle* (1959) ou encore à un thème: *L'Idéal classique du XVII^e siècle en Italie et la peinture de paysage* (1962), ces manifestations avaient toutes pour but l'étude et la valorisation du XVII^e siècle émilien, l'une des époques les plus riches et les plus belles de l'aventure artistique bolonaise.

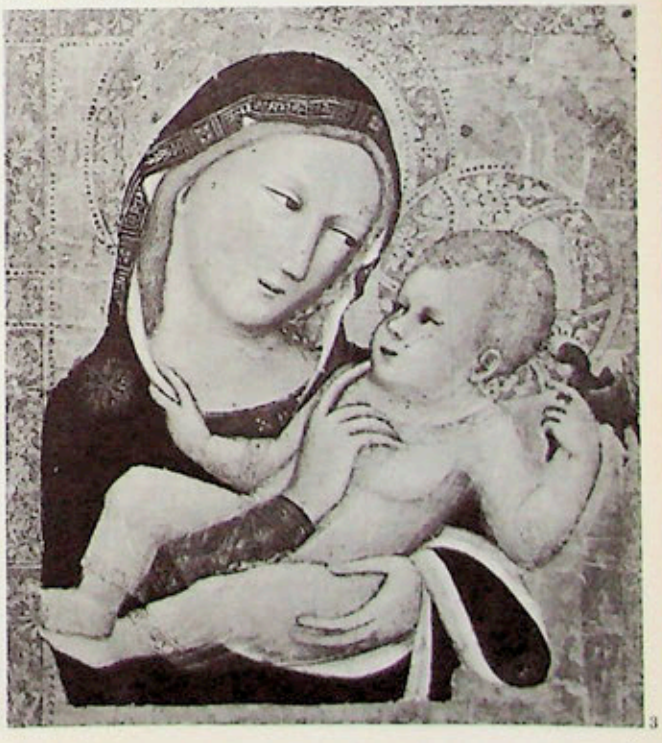
Ces savantes expositions, groupant des peintures souvent inédites ou peu connues, ont toujours été l'occasion de mises au point remarquables où l'érudition s'alliait au goût; les catalogues de ces Biennales célèbres sont devenus d'indispensables instruments de travail, certes les meilleurs publiés dans le monde de l'histoire de l'art. La dernière exposition, entièrement conçue par Francesco Arcangeli, loin de se concentrer sur une période ou un thème, s'étale sur plusieurs siècles et nous offre donc, en raccourci, une perspective sur l'art et la sensibilité, de Vitale da Bologna à Giorgio Morandi. Son catalogue, d'ailleurs fort érudit, et sa préface, ont, avant tout, le caractère d'un « essai » très personnel. Nombre des tableaux présentés, déjà bien connus des spécialistes, ont été les chefs-d'œuvre des précédentes Biennales: cette remarque suffit à souligner leur très haute qualité. Mais le propos de Francesco Arcangeli, qu'il explique longuement dans une préface très dense, originale et souvent d'un grand lyrisme poétique, n'est ni d'offrir au visiteur de nouvelles images, ni de schématiser, grâce à des exemples privilégiés, l'histoire de la peinture bolonaise. Il veut montrer une de ses grandes constantes, sa racine populaire, naturelle et instinctive, qui s'est manifestée avec une force d'expression singulière chez certains maîtres. A côté de la Bologne, érudite et doctrinaire, Francesco Arcangeli distingue, à la suite de Roberto Longhi, une Bologne souvent moins connue, fille de la riche campagne qui l'entoure de toute part, une Bologne aux mœurs simples et cordiales, profondément pieuse et compatissante, pleine de passions et d'élans

1 *Jacopino di Francesco (mort avant 1386): « Jésus parmi les Docteurs ». C'est l'une des 4 scènes du volet gauche du polyptyque de la Dormition de la Vierge (Bologne, Pinacothèque), autrefois dans la sacristie de Santa Maria Nuova (détruite en 1859). On remarque dans cette scène des traits caractéristiques de Jacopino di Francesco: sa maîtrise spatiale qui lui permet de disposer harmonieusement les figures, son sens aigu de l'humour et de l'attitude expressive.*

2 *Jacopino di Francesco (mort avant 1386): « Pietà ». Partie supérieure (apex) du polyptyque de la Présentation au Temple (Bologne, Pinacothèque) qui provient de la sacristie de Santa Maria Nuova, comme le polyptyque de la Dormition de la Vierge. Dans sa richesse et sa simplicité, cette Pietà est l'une des plus impressionnantes représentations de la douleur qui ait jamais été peinte.*

3 *Vitale da Bologna (c. 1309 - vers 1559/1561): « La Madone et l'Enfant ». Bois. 41×38 cm. Bologne, collection particulière. Elle a été datée vers 1345 à l'époque des fresques de Mezzaretta (Longhi; Gnudi). Francesco Arcangeli la croit plus proche de la Vierge du Couronnement du Polyptyque de San Salvatore (1352). Il note la vivacité et la vérité de la pose de l'enfant qui sort littéralement du bord guilloché du fond d'or, si bien que la Vierge ressemble à une jeune mère tenant son enfant à la fenêtre.*

2



3

généreux. Cette Bologne-là recherche la vérité avant la beauté idéale ou la science. Son ton est grave, sincère, souvent plein d'humour aussi, ses thèmes quotidiens: elle hait la virtuosité et l'affectation. L'œuvre grandiose du sculpteur Wiligelmo, au Dôme de Modène, est, pour Francesco Arcangeli, une préface admirable à cette conception humaine de l'art qui nous donne la « présence physique des choses », fond commun, jusqu'au XXe siècle, aux artistes qui se rattachent à ce courant. Pour Arcangeli, le choix des personnalités présentées à l'exposition n'est donc pas arbitraire car il s'est imposé à lui comme une nécessité. Pour nous, il offre, en outre, l'intérêt d'illustrer la réflexion d'un des historiens les plus sensibles de notre temps: certes, Francesco Arcangeli a raison de se défendre de nous livrer ainsi une sorte d'autobiographie; cependant, il convient lui-même que toutes nos activités sont, au fond, autobiographiques dans la mesure où elles reflètent notre insertion dans un contexte donné. Son étude, fruit d'un attachement de tant d'années et d'une véritable communion, est, malgré lui, un témoignage de toute sa vie. Mais Bologne reste au centre de ce témoignage: par une heureuse rencontre, l'histoire de la ville, ses visages successifs au cours des siècles, étaient, d'ailleurs, remarquablement évoqués au même moment dans une exposition préparée par Andrea Emiliani et présentée dans les salles du rez-de-chaussée du Palais de l'Archiginnasio *(Mostra del Centro Storico Bolognese)*. Bologne, si belle et si accueillante, à la fois majestueuse et familière, avec ses palais rouges et ses portiques profonds, ses églises vraiment faites pour la prière, le calme et la rumeur de ses places que cerne un merveilleux labyrinthe de rues anciennes, Bologne ressemble à ses peintres, de Vitale à Morandi. Parmi eux, au Moyen-Age, Francesco Arcangeli a choisi Vitale de Bologne, Jacopino di Francesco, Andrea di Bartoli.

De Vitale de Bologne (c. 1309 — entre 1559-1561) dont la personnalité a été valorisée par les recherches des historiens du XXe siècle, l'exposition offre des œuvres capitales, toutes, sauf une, (p. 11, fig. 3) provenant de la Pinacothèque de Bologne. Ce sont des fragments de l'église Santa Maria ou Sant' Appolonia di Mezzaretta *(la Crèche)* qui, détachés en 1949, furent acquis par la Pinacothèque où ils ont été reconstitués avec beaucoup de science et de goût par Cesare Gnudi, les quatre *Histoires de Saint Antoine Abbé* venant peut-être du grand tableau du maître-autel de l'église Saint-Antoine près du Collegio di Montalto (c. 1400) et le célèbre *Saint Georges*, acquis par la Pinacothèque en 1959. Du « songe doucement mortel de la Vierge » de la crèche de Mezzaretta (dont Longhi disait que le vrai sujet est la danse et le concert des anges autour de la Crèche), à l'élan impétueux du *Saint Georges*, l'art de Vitale saisit la vie sous ses aspects les plus instantanés, avec une liberté qui nous paraît très moderne comparée au formalisme des Toscans.

Jacopino di Francesco (mort avant 1386), un des premiers et le plus original des élèves de Vitale, fut une personnalité marquante du Trecento bolonais. De la Pinacothèque sont venus la célèbre et majestueuse *Bataille de Clavijo* (autrefois à San Giacomo Maggiore) et les polyptiques tragiques et familiers, (la *Dormition de la Vierge* (p. 11) et la *Présentation au Temple* (p. 10), dont la liberté linéaire annonce audacieusement le style gothique international.

L'exposition donne l'occasion d'admirer de près le grand crucifix de San Giovanni in Monte (c. 1360) où l'on retrouve le même expressionnisme « sarcastique et sauvage » (Longhi).
Andrea di Bartoli, probablement élève de Vitale, peintre et miniaturiste, travailla, en particulier pour le Cardinal Albornoz au Collegio di Spagna de Bologne (fresques détruites). Francesco Arcangeli voit en lui l'un des grands interprètes de l'expressionnisme bolonais après Vitale: il lui donne la grande *Bataille* très mutilée de l'Abbaye de Pomposa, le *Massacre des Innocents* de Mezzaretta et les miniatures de l'*Officium Beatae Mariae Virginis* (Bibliothèque Communale de Forli), que l'on attribue généralement à Tommaso di Modena, proposant ainsi une nouvelle reconstruction de son œuvre.
A la Renaissance, c'est le séduisant et étrange Amico Aspertini (1474-1475;

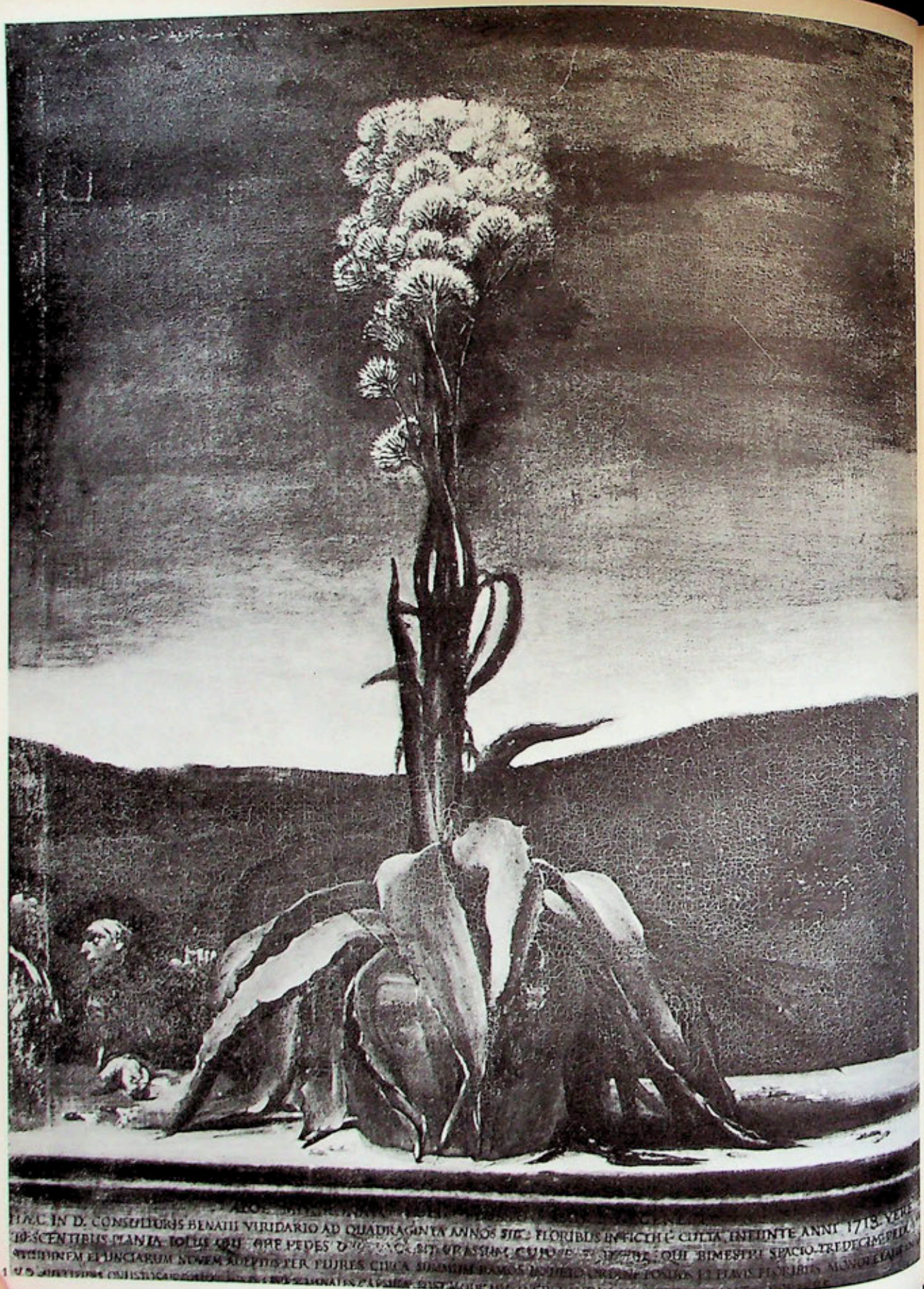
2 3

1 *Amico Aspertini (1474-1475-1551) : « Sépulture des saints Valérien et Tiburce ». Fresque détachée. 287 × 287 cm., provenant de l'Oratoire de Sainte Cécile, Bologne. La décoration de l'Oratoire fut commandée par les Bentivoglio à Amico Aspertini, Lorenzo Costa et Francesco Francia (1505-1506). Le génie « grotesque » et bizarre d'Aspertini se fait jour avec un étonnant mélange d'émotion et de fantaisie : Longhi a parlé de « l'odeur de mort et de résurrection des grottes et des catacombes » qui inspirèrent et marquèrent à jamais Aspertini.*

2 *Ludovico Carracci (1555-1619) : « Saint Charles Borromée baptisant lors de la peste de Milan ». Détail. Abbaye de Nonantola. Signé : LuD. Caraccino Bon. F. ; probablement peint entre 1613 et 1615 pour la chapelle dédiée à saint Charles à l'abbaye de Nonandola. Commentant à propos de ce tableau une lettre de Ludovico à Carlo Ferranti du 11 décembre 1618 où l'artiste dit « être attentif à un peintre d'un goût remarquable, un Espagnol qui suit l'école de Caravage » (Ribera), Arcangeli parle du « colloque idéal entre Ludovico et Caravage ».*

3 *Ludovico Carracci (1555-1619) : « La Vision de saint Antoine ». Détail. Amsterdam, Rijksmuseum. C'est un des chefs-d'œuvre de la première manière de Ludovico — vers 1586 — qui unit « l'inspiration doucement visionnaire à la plus simple et quotidienne humanité » (Arcangeli).*

4 *Ludovico Carracci (1555-1619) : « La famille Tacconi ». Gênes, collection Cataldi Carrega. Toile. 96 × 75 cm. Malvasia (Felsina Pittrice) a décrit ce tableau où apparaît Prudenza, sœur de Ludovico Carracci, son mari Francesco Tacconi et ses deux fils Gasparo Filippo et Innocenzo, en insistant sur la vivacité et la vérité des portraits. On l'a daté vers 1585 ou 1592 (Bodmer). Pour Arcangeli, la peinture se placerait avant 1590 ; Mahon pense qu'elle se situerait vers 1590, si le fils aîné peut être identifié, comme le dit d'ailleurs Malvasia, avec Innocenzo, élève d'Annibale.*



14

† 1551) qui incarne à son tour pour Arcangeli, avec un humour grinçant, une sincérité désarmante et une merveilleuse fantaisie, cette sensibilité si directe des Bolonais. On voit comment la culture et les multiples expériences de cet esprit si curieux n'entravèrent jamais la passion du vrai, qui va jusqu'à l'insolite laideur, atteignant paradoxalement ainsi une forme extrêmement raffinée de la beauté expressive. L'exposition montre, nettoyée, débarrassée de ses lourds repeints, le chef-d'œuvre qu'est *Le tableau de l'Apprenti* (*Pala del Tirocinio*, Bologne, Pinacothèque), les poignantes *Sépultures des saints Valérien et Tiburce* (p. 12) de l'Oratoire de sainte Cécile, et, sorti de l'ombre de l'église de San Martino Maggiore, l'un des plus beaux tableaux d'autel qui soient, *La Madone avec Saints* dont les figures féminines semblent osciller et frémir comme autant de fleurs sous le vent. On peut enfin admirer aussi dans toute sa puissance la dramatique *Pietà* de San Petronio (1519) où, selon Arcangeli, Amico cherche à accorder le rythme harmonieux de Raphaël et la folie des Allemands.

Pourquoi le choix d'Arcangeli s'est-il porté au siècle suivant sur Ludovico Carracci (1555-1619)? C'est que le cousin « provincial » d'Annibale (p. 13) lui paraît plus proche des valeurs de vie, de vérité et de simplicité propres aux Bolonais qui s'épanouiront aussi chez Guerchin. L'exposition réunit des chefs-d'œuvre de Ludovico, certains déjà présentés dans les Biennales précédentes. Il y a quelques nouveautés, cependant, comme l'*Assomption de la Vierge* de Raleigh, le *Saint Charles baptisant lors de la peste à Milan* de l'Abbaye de Nonantola, l'*Adoration des Mages* de la Brera et le curieux *Saint Georges et Sainte Catherine conduits au martyre* de Reggio-Emilia, toutes œuvres empreintes de piété, de simplicité et d'une poésie délicate, secrète, presque naïve. Ajoutons qu'Arcangeli redonne, avec raison, à Ludovico la *Flagellation* de Douai autrefois attribuée à Annibale...

C'est à Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) qu'Arcangeli a réservé la partie la plus brillante de l'exposition. Il est représenté par vingt-cinq peintures, certaines exposées pour la première fois (*L'Aloès*, p. 14), ou peu connues comme les fragments de la collection Mahon, les *Joueurs de Dés* de la galerie Doria Bargellini de Bologne, certaines venues parfois de loin et difficiles à voir, comme les *Saints Sacrements* de Dresde, le *Facteur* de Karlsruhe ou la délicieuse *Famille du Paysan* de Budapest.

Dans la préface, Arcangeli reconstruit brillamment l'évolution de Crespi, son luminisme qui doit aux Bolonais, à Caravage autant qu'à Rembrandt, son originalité étonnante si l'on se souvient que, né en 1665, il est vraiment un homme du XVIII[e] siècle, annonçant Piazzetta par l'ampleur des formes. Esprit religieux (l'exposition présentait un de ses chefs-d'œuvre, l'*Extase de Sainte Marguerite* du Musée Diocésain de Cortone), homme de sentiment, plein de cœur et d'émotion, Crespi, dans une ville où l'académisme était de règle comme l'écrit son biographe Zanotti, passe pour un homme « de caprice et de fantaisie » dans sa prédilection, alors exceptionnelle, pour les sujets « vulgaires et plaisants » (p. 15, fig. 4).

« D'une histoire qui commence avec la naissance du « Corps physique » de Wilgelmo, Morandi, avec le secret désespoir d'un moderne fils de Paul Cézanne, signe la conclusion dramatique et désolée » selon Arcangeli. Du Bolonais, qui aimait si peu quitter sa ville où il était né en 1890 et où il mourut en 1964 dans sa maison de la via Fondazza, Arcangeli nous rappelle la vie toute simple, entièrement consacrée à l'art et qu'illustrent, ici, d'admirables gravures (p. 15), des natures mortes d'une puissance tragique et quelques-uns de ces rares paysages abstraits et vivants à la fois, où le jeu subtil de quelques lignes vient seul animer la masse profonde des couleurs comme une brise à la surface de l'eau.

(Suite page 58)

2

3

4

1 *Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) : « L'aloès ». Toile. 126×95 cm. Bologne, collection particulière. Au bas du tableau, une inscription latine raconte comment cette plante, cultivée dans le jardin du Bolonais Benacci, et qui n'avait pas fleuri pendant environ 40 ans, commença, au printemps 1718, à pousser un gros bourgeon qui, écartant les feuilles longues de 5 pieds, atteignit la hauteur de 13 pieds et 9 pouces et s'orna au sommet de branches curieusement placées chargées de fleurs jaunes. Quand celles-ci moururent, la plante elle-même mourut. Anna Maria Matteuci qui a étudié l'iconographie de la peinture pense qu'il ne s'agit pas, comme on l'avait dit, d'une allusion à la paternité tardive de Benacci. En effet cette interprétation serait cruelle par son double thème de la floraison et de la mort précoce, et ne convient guère venant d'un ami cher comme l'était Crespi pour Benacci. Il s'agit probablement ici de la représentation d'un fait curieux, scientifique, bien dans le goût du temps et des Bolonais, que Crespi a peint comme une inquiétante et monstrueuse merveille.*

2 *Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) : « Le Mendiant aveugle ». Toile. 36×27 cm. Bologne, collection Pilati. Peint vers 1708-1710, probablement à l'époque de « la Foire de Poggio a Caiano ». Une des « tranches de vie » les plus exquises de Crespi où les formes émergent doucement de la pénombre — Crespi, selon ses biographes, avait coutume de se lever pour travailler au cœur de la nuit.*

3 *Giorgio Morandi (1890-1964) : « Paysage ». Toile. 37×48 cm. Signé et daté au centre en bas : Morandi, 1941. Bologne, collection de l'artiste : il s'agit d'une variante d'un autre magnifique paysage peint aussi en 1941 (collection Jesi, Milan) d'une impressionnante solitude.*

4 *Giorgio Morandi (1890-1964) : « Nature morte : vase sur une table ». Gravure. 24,9×33,6 cm. Signé et daté au centre en bas : Morandi 1931. Bologne, collection particulière. L. Vitali (Opera grafica di Giorgio Morandi, Turin, 1964) la dit non terminée mais Francesco Arcangeli remarque que l'artiste a dû calculer et approuver l'effet ainsi obtenu, où l'objet semble apparaître comme son propre négatif.*

Deux expositions récentes
ont présenté à Rome et à Milan
certains des aspects les plus virulents
de ce qu'on appelle encore
l'avant-garde

Texte de Luce Hoctin

vitalità del negativo

Organisée par le critique Achille Bonito Oliva et par Mme Graziella Lonardi, à l'instigation d'une nouvelle Association de mécénat, intitulée « Rencontres internationales d'art », dont c'est la première manifestation toute dédiée à l'Italie, une exposition au titre percutant « Vitalité du négatif dans l'art italien de 1960 à 1970 », s'est tenue à Rome, au Palais des Expositions de la mi-novembre à la mi-janvier. Elle a connu un vif succès, un public nombreux et souvent jeune, et fait ainsi figure d'événement de la saison romaine. L'architecte Pierro Sartogo (coordinateur de l'image pour l'exposition), a su métamorphoser totalement le grand hall d'entrée et sa pesante architecture néo-classique en alternances d'obscurité et de lumière qui plongent d'emblée le visiteur dans une ambiance paradoxale. Un luxueux catalogue, longuement préfacé par des critiques comme Giulio Carlo Argan et Gillo Dorfles fournit pour chacun des trente-quatre participants une documentation très complète.

L'exposition, nous disent ses promoteurs, « ne veut pas être une confrontation de tendances (pop art, op art, art cinétique, art pauvre etc...), ni le bilan clos des expériences artistiques des dix dernières années, fait exclusivement par un spécialiste de l'art moderne ». Son titre « veut démontrer comment l'art italien des dix dernières années, partant d'une exigence de renouvellement formel, a abouti à une nouvelle prise de conscience de la réalité moderne. ... Ainsi, sur le plan de la proposition critique et culturelle, la « Vitalité du négatif » se propose comme un discours sur une génération d'artistes qui ont su faire de l'art un instrument pour transformer le monde, en conservant toujours la lucidité et la rigueur de considérer leur œuvre propre comme un des nombreux moments (non privilégiés), de modification du monde. Dans cette dialectique, art et vie, réalité et langage (le langage pris comme le calque, le négatif du monde), l'exposition « la Vitalité du négatif » trouve sa place... »

Pourtant en dépit de toutes ces justifications, on ne sent pas se dissiper totalement l'imprécision ou l'équivoque, renforcées d'autre part par le personnage de l'affiche-manifeste, imprimé en noir sur une grande feuille blanche. Ainsi, comme le fait très justement remarquer le critique Michel Conil-Lacoste: on pourrait s'attendre à quelque récapitulation de ce que les procédés de report photographique et sérigraphique, les techniques de clichage et de trame ont apporté ces dernières années à certaine figuration... » Mais, rien de tel, généralement, sauf peut-être dans certaines œuvres de Tano Festa. Il s'agit bel et bien du négatif entendu au sens de négation, tout au moins dans l'intention. Car en fait, la négation n'est pas toujours ici aussi radicale qu'il y paraît d'abord. Négation, donc remise en question, remise en cause non seulement des matériaux et des techniques, mais aussi de la fonction et de la finalité de l'art et du rapport artiste — œuvre — société. « L'artiste n'est plus un fabricant d'objets privilégiés », écrit en préface Mme Palma Bucarelli, « mais un opérateur social dont les interventions ne peuvent être ni hasardeuses, ni arbitraires... » Ce jugement mériterait cependant quelque amendement, au moins dans sa première partie; rarement, jusqu'à ce jour, les artistes se sont considérés comme des fabricants, mais bien plutôt comme des créateurs susceptibles de changer le monde. D'autre part, on peut s'interroger sur le refus des générations actuel-

2

3

1 GETULLO ALVIANI: Relief à réflexion orthogonale. Acier. Sols ou murs, ces éléments d'acier en relief s'intègrent à l'architecture, et contribuent à la création d'un environnement.

2 VINCENZO AGNETTI: Libro dimenticato a memoria. 1969. (Fermé, ce livre mesure 70×50 cm. Vidé de sa substance traditionnelle, il n'en garde que le cadre. « Cette période (de 1955 à 1965) », écrit Agnetti, « dans son ensemble, je l'ai appelée de liquidation (liquidazionismo): dans les meilleurs cas, arte-no... Arte-no était le refus de peindre..., c'était être tourné vers de nouveaux horizons ».

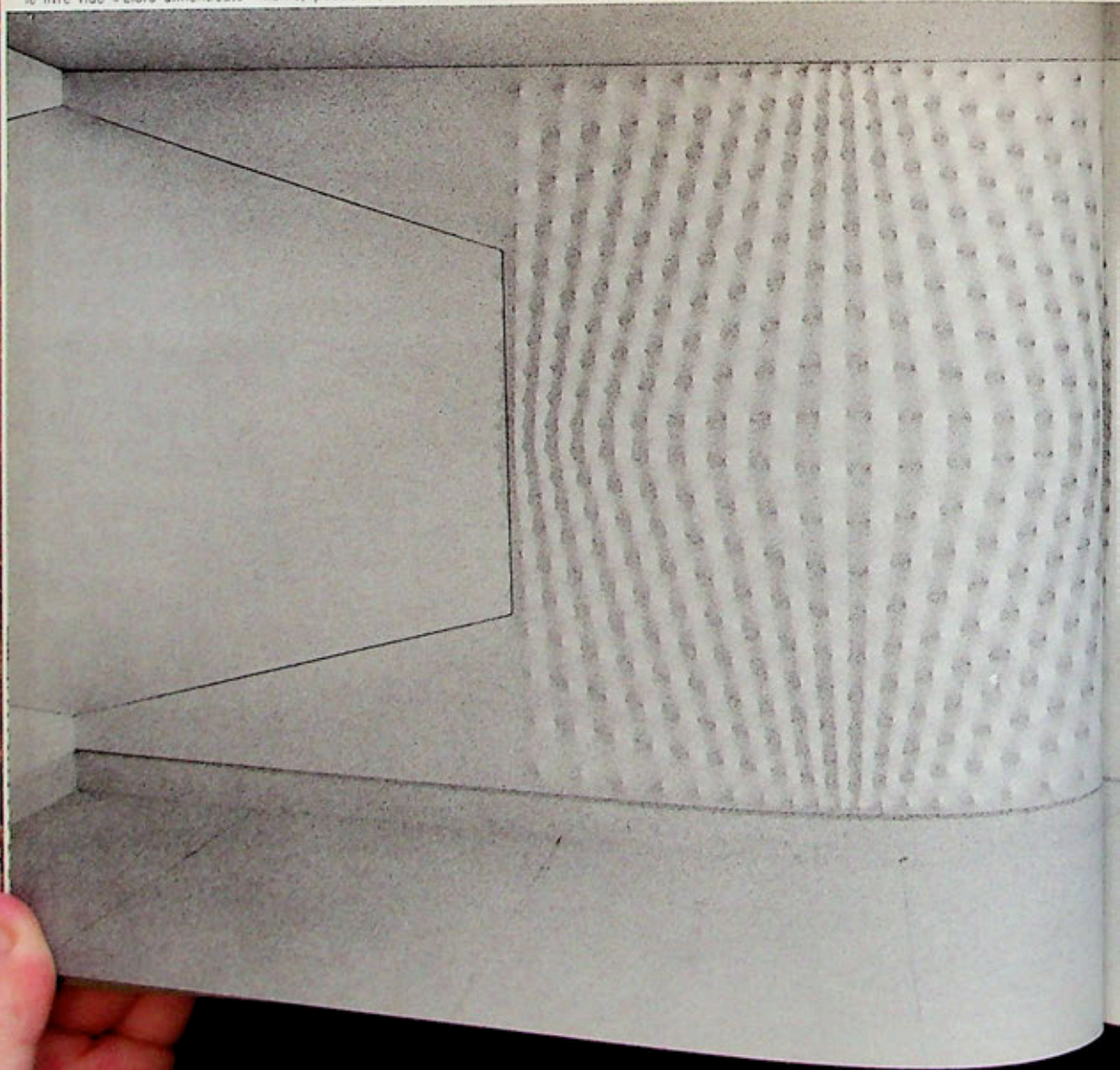
3 CARLO ALFANO: Des distances de la représentation. 1968-69. Un espace très sombre, une lampe de projection à 4 mètres du sol. Une goutte d'eau qui tombe, avec une implacable régularité de 3,50 m. de haut, dans une vasque de 2,20×2,20 m. et semble se métamorphoser instantanément en goutte de mercure. Avec, à l'entour, des ondes sans cesse mouvantes et répercutées sur le mur. C'est l'un des environnements les plus poétiques de l'exposition.

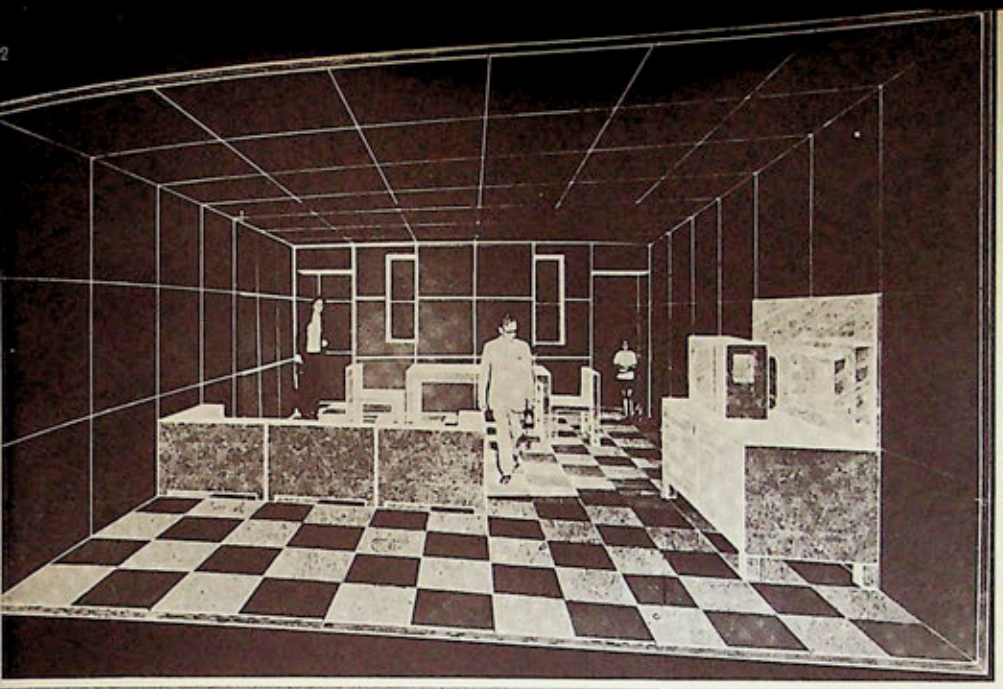
les de l'art « commercialisable ». La réalisation et la production de bien des œuvres présentées ici (espaces, environnements, ambiances) n'exigent-elles pas la participation de techniques industrielles, qui, pour autant qu'on le sache, n'échappent pas aux circuits commerciaux? Et ces œuvres, en raison de leur caractère éphémère, inutile, souvent fantasmagorique — ce qui les rend si fascinantes — et de leur fonction presque de jeu sont tout de même, comparées à la production implacable et utile de la société industrielle, dite de consommation, des réalités privilégiées.

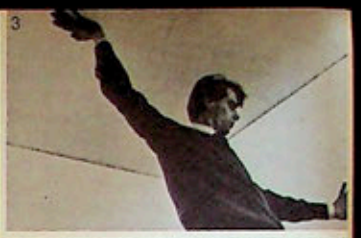
Sans doute, il saute parfois aux yeux quelques intentions délibérément, totalement négatrices: Ainsi, ce mausolée, cette dalle funéraire, « De la Métaphysique » — comme un hommage à la mort de la métaphysique traditionnelle de Paolo Sceggi, les « Quatre images égales » de Gulio Paolini, le livre vide « Libro dimenticato a memoria » de Vincenzo Agnetti (dont la salle tout entière a quelque chose de funèbre malgré la présence d'une machine à calculer folle, la « Machine Drogrtor, d'esprit très Dada). Ou la « Tavola caricata à morte » de Vettore Pisani, derrière laquelle, lors de l'inauguration de l'exposition, une jeune femme se tenait debout, devant de puissants projecteurs, tandis que sur la table, un petit cobaye semblait condamné à mort. Ou bien encore les grandes salles vides d'œuvres, habitées par un piano seul, où Kounellis a convoqué ses spectateurs... Mais, même là, l'humour, ou la violence, ou l'ironie, ou le jeu apparaissent, comme pour faire contrepoids, et donner sa pleine signification au mot « Vitalité ». A l'inverse de celle du « Nouveau Réalisme » à Milan, dont il sera question plus loin, l'exposition romaine exsude une sorte d'allégresse jusque dans ses contradictions. Nihilisme, peut-être, mais nihilisme constructeur à la manière de celui de Lucio Fontana dont l'influence et l'importance sont ici manifestes, tout autant que celles de Duchamp ou Schwitters.

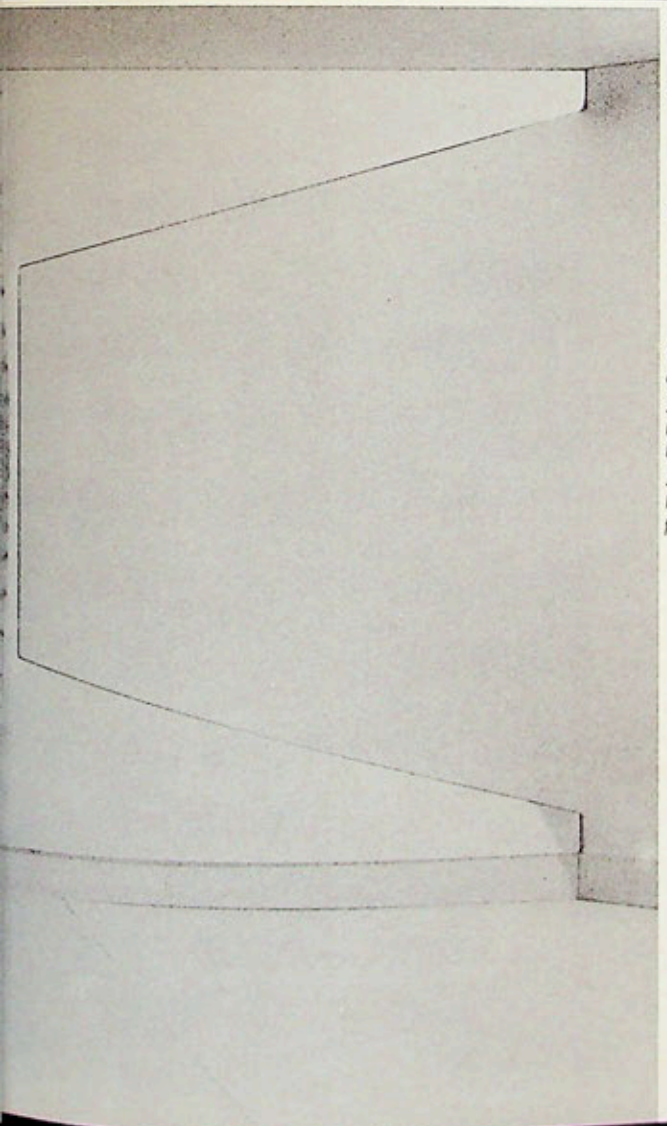
Influence aussi et importance de Piero Manzoni, qui est assez largement représenté. Il est d'usage de comparer ce jeune peintre milanais à Yves Klein, tant à cause d'une certaine communauté d'esprit qu'en raison de la similitude de leurs destins. Comme Yves Klein, Manzoni est mort prématurément en 1963, à l'âge de trente ans. Il avait une prédilection pour les matériaux fragiles et périssables, les gestes et les choses absurdes (paquets, définitivement clos, cachetés à la cire; tracés de lignes dont l'une atteignit jusqu'à 7 km 200 de longueur, et qu'il rêvait de faire aussi longue que le méridien de Greenwich), pour la provocation (objet intitulé « fiente d'artiste »), mettant ainsi en lumière, comme par dérision, l'absurdité du monde, et sans doute aussi celle de l'art. Assez proche de lui semble Mario Merz, couvrant les murs vides de chiffres énigmatiques, au crayon, ou les fixant, ici ou là, de façon plus durable, en traits de néon.

Plus manifestement constructifs sont les espaces ambiants de Gino Marotta, ceux des cinétistes du groupe T de Milan, Castellani, Boriani, De Vecchi, Colombo, Agnetti, ceux d'Alfano, de Bonalumi. Avec Ceroli (absent de l'exposition de Rome), Kounellis et Pascali, Marotta participait en 1969 à l'exposition Olivetti du Musée des Arts décoratifs à Paris, intitulée: « Quatre artistes italiens plus que nature ». On y avait vu de ces œuvres faites de matériaux plastiques transparents et translucides, qui jouent de la lumière et de la couleur, et de leur superposition, pour figurer, ou plus exactement évoquer de façon extrêmement poétique la forêt, la mer, la pluie... Poétique aussi, et d'une prodigieuse luminosité, d'une blan-









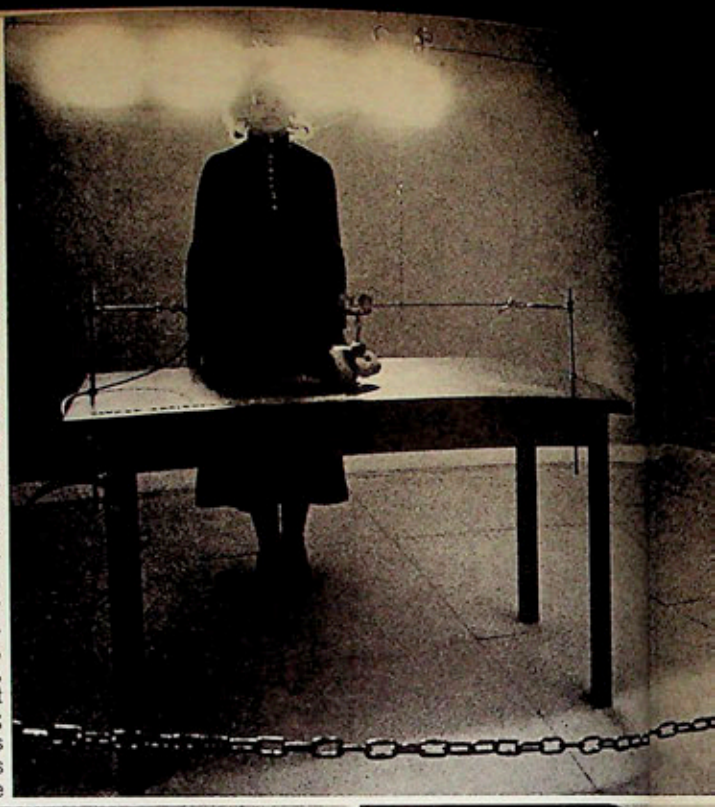
1 ENRICO CASTELLANI: Spazio ambiente. 1967.

2 DAVIDE BORIANI et GABRIEL DE VECCHI: Camera distorta. 1970. Développement.

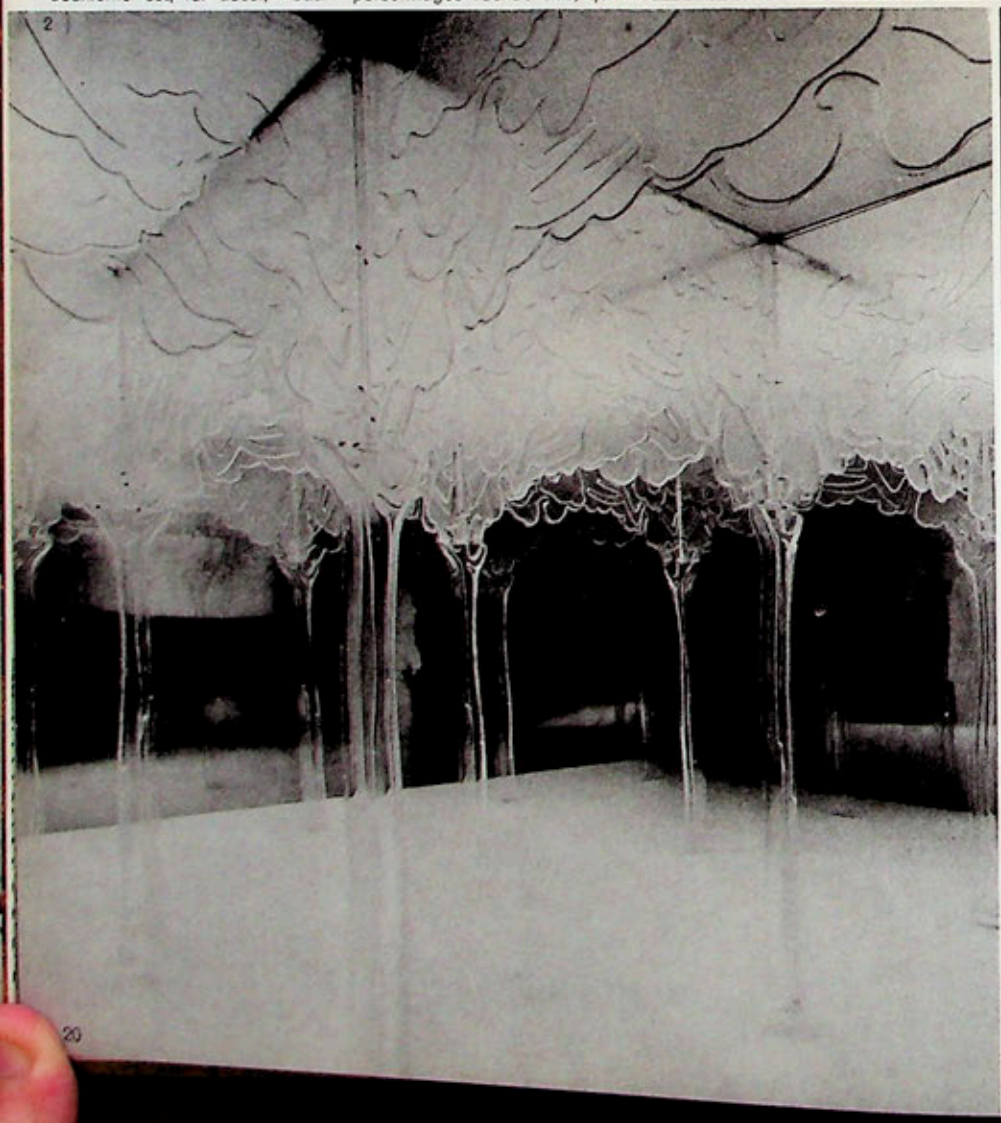
3 à 9 LUCIANO FABRO: Suite pour la prise de conscience et la possession d'un espace limité: un cube.

cheur qui vous environne et vous enserre de toutes parts l'« espace ambiant » de Castellani: vaste cellule aux murs tendus de toile blanche lisse ou ponctuée de saillies régulières, au sol blanc, au plafond de toile blanche qui filtre la lumière. Les angles disparaissent. Les points de repère semblent perdus. C'est un espace absolument irréel. « La Camera distorta » de Boriani et De Vecchi requiert la participation active du visiteur — (comme un certain nombre d'autres lieux, d'ailleurs, ce qui fait que cette exposition n'est jamais ennuyeuse) —, et lui fait prendre conscience du décalage existant entre ce qu'il connaît et ce qu'il perçoit réellement. Quant à l'environnement de Bonalumi, c'est un espace arrondi, presque clos, tout bleu, au sol légèrement élastique, hérissé comme de saillies s'étageant en spirale ascendante. Quelque chose comme un espace-sculpture.

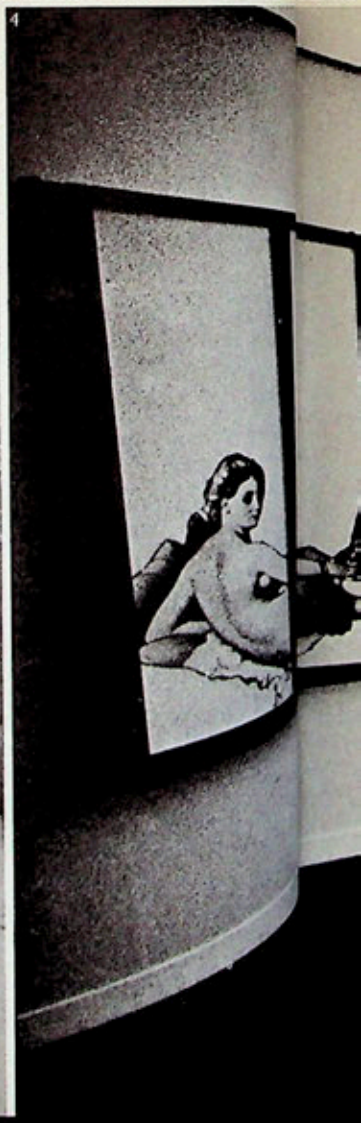
Avec l'« espace élastique » de Colombo, on parcourt un labyrinthe d'étroits couloirs (dont le deuxième est, lui aussi, «basculé ») animés par des éclairages changeants et alternatifs, et une lumière ultraviolette, pour arriver enfin dans une pièce très sombre que l'on éclaire à son gré de minces faisceaux lumineux plaqués au sol. Quant à Alfano, il intitule son environnement: « Des distances de la représentation ». Dans une profonde obscurité, une vasque carrée remplie d'eau. Une goutte d'eau y tombe à intervalles réguliers d'une hauteur de 3 m. 50 et paraît se métamorphoser instantanément en goutte de mercure au moment précis où elle atteint l'eau de la vasque, s'irradiant en ondes concentriques qu'une forte lampe de projection, à 4 mètres de distance, répercute sur le mur sombre... Par sa précision, et l'ambiance fantastique ainsi créée, c'est, comme l'espace de Castellani, une merveilleuse réussite. Les affiches lacérées de Rotella, dont certaines datent de 1960, lourdes d'intentions violemment dénonciatrices ou contestataires; les grands tableaux persiennes ou fenêtres vides de Festa; les personnages vus de dos, qui se

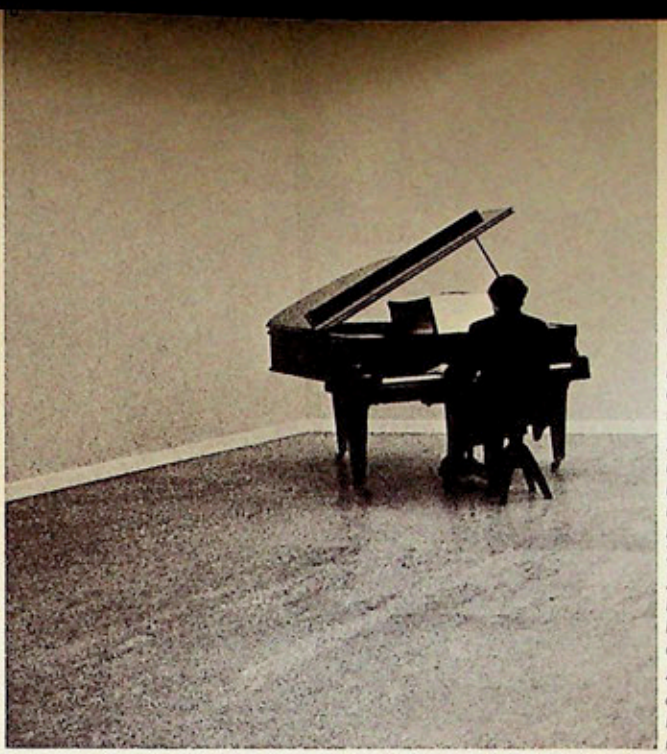


2



4



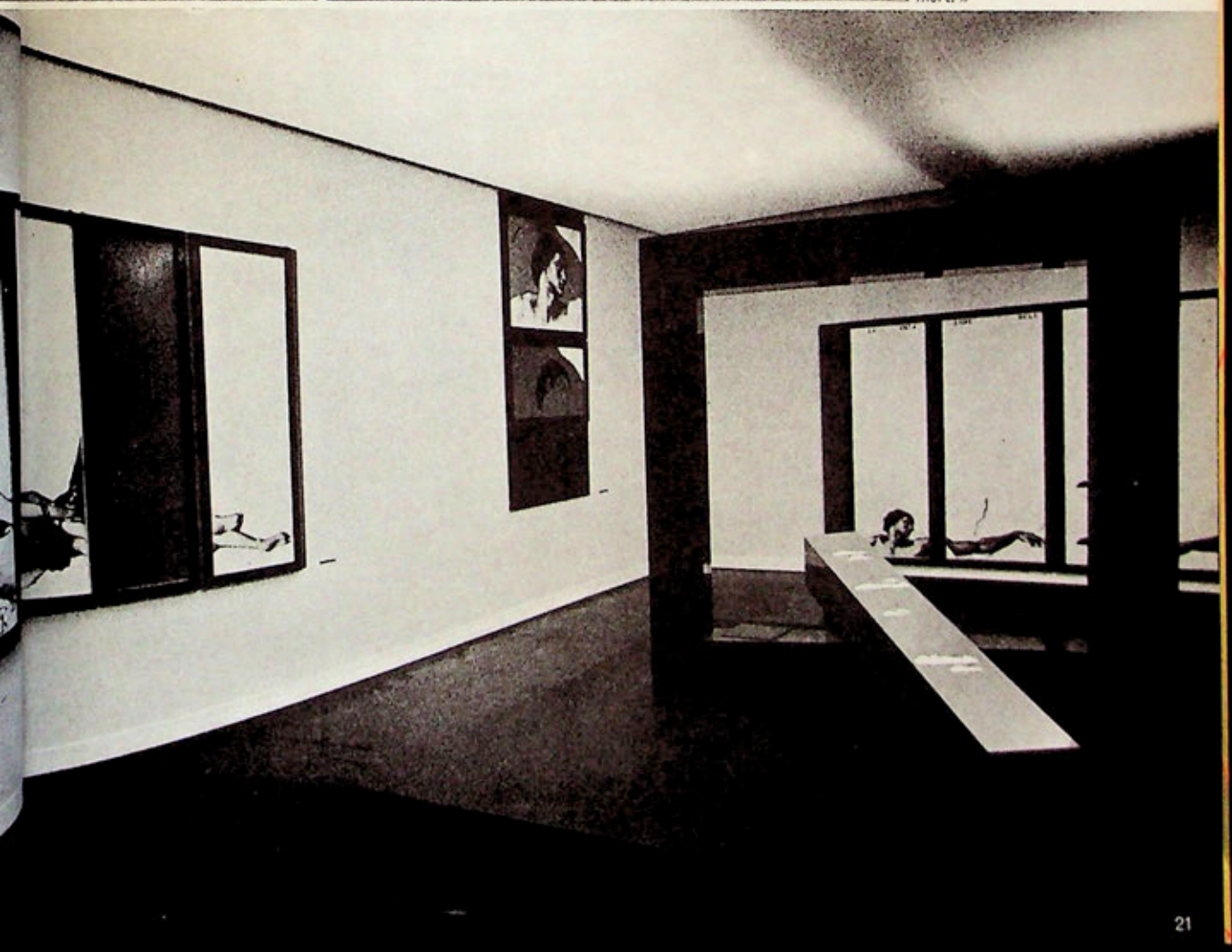


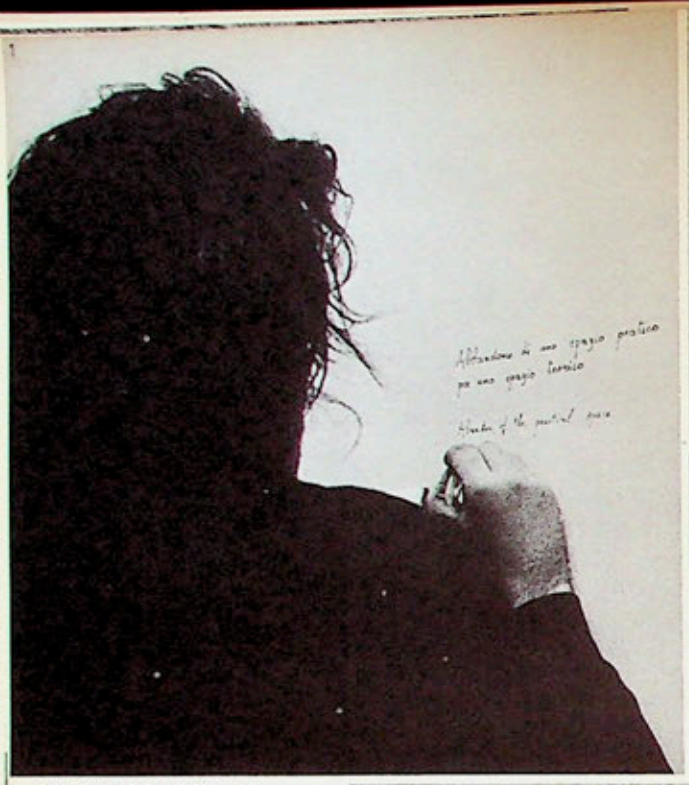
1 VETTORE PISANI: La Tavola caricata a morte. 1970. (La table chargée à mort.) Devant l'insoutenable lumière de projecteurs braqués sur la table d'acier, où le petit animal attend la mort, une femme impassible, les yeux cachés par le noir des lunettes, figure l'implacable destin. La pendule marque le temps, indifférent à l'événement.

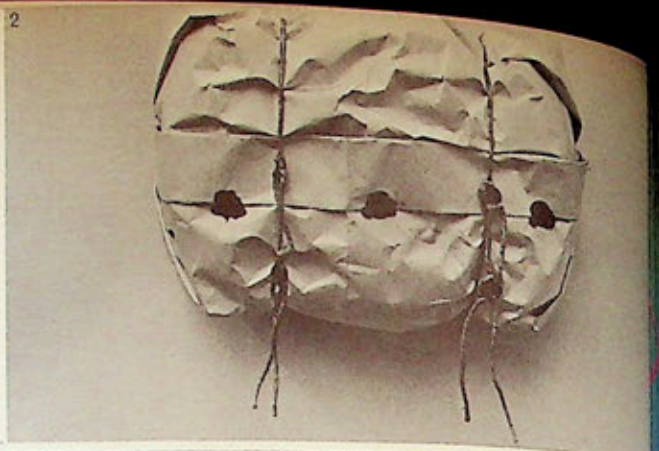
2 GINO MAROTTA: Bosco-naturale-artificiale. 1967. (Bois naturel-artificiel.) Espace d'ambiance méthacrylique, imprimé sous vide, métal, et lumière artificielle. 720 × 540 × 290 cm.

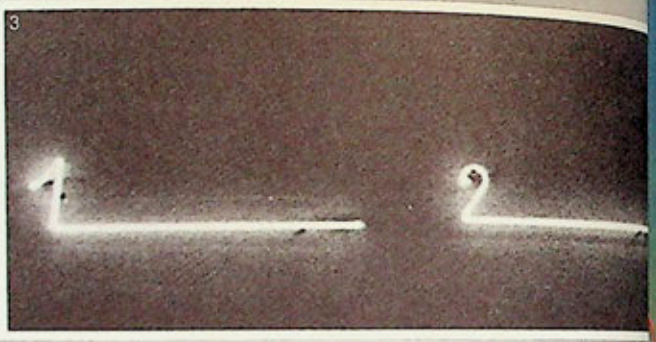
3 JANIS KOUNELLIS: Deux salles lui sont réservées. Parfaitement vides, hors le piano. Il y joue, à ses heures, des airs de Verdi, ou d'autres.

4 TANO FESTA: L'un des aspects d'une de ses salles, avec la sculpture intitulée « Monument pour un poète mort. »







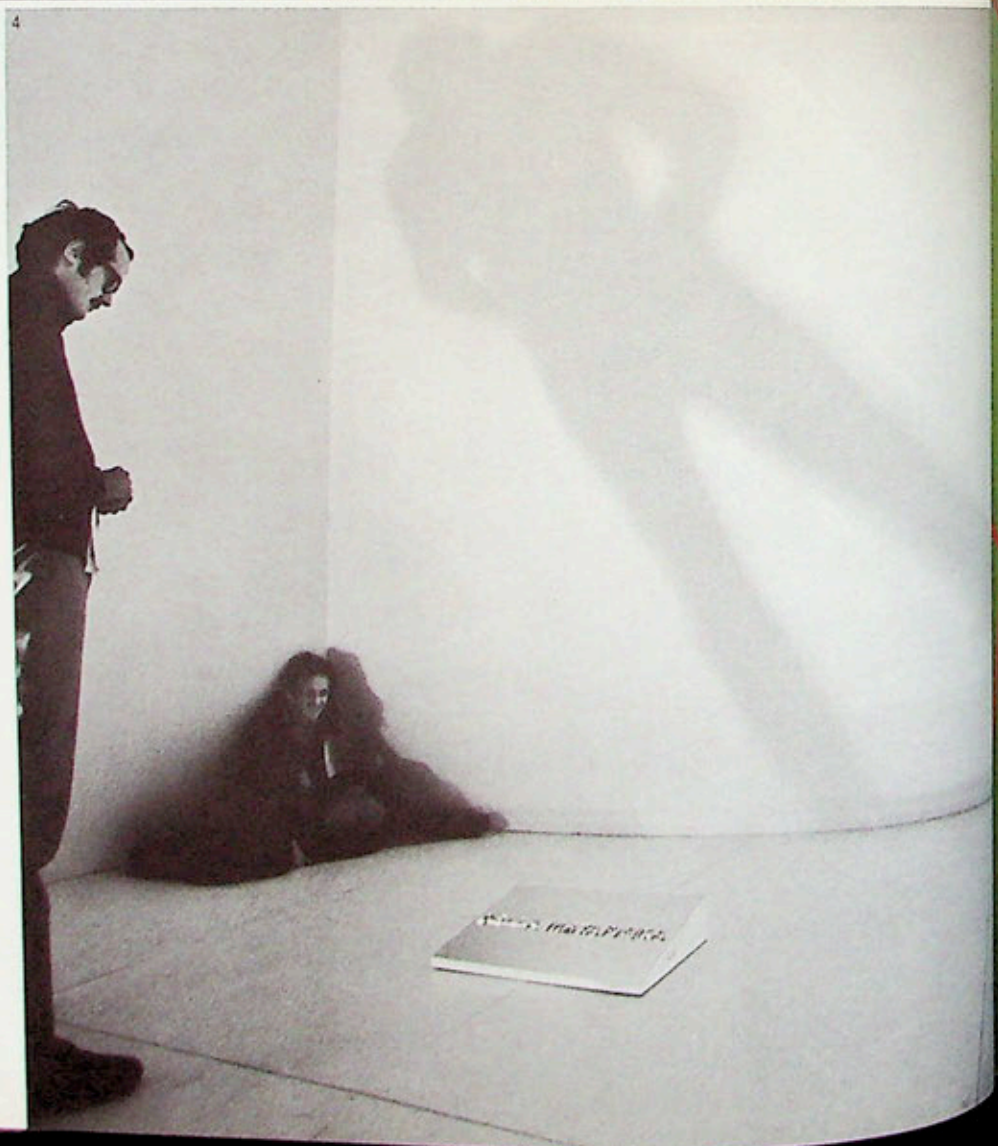


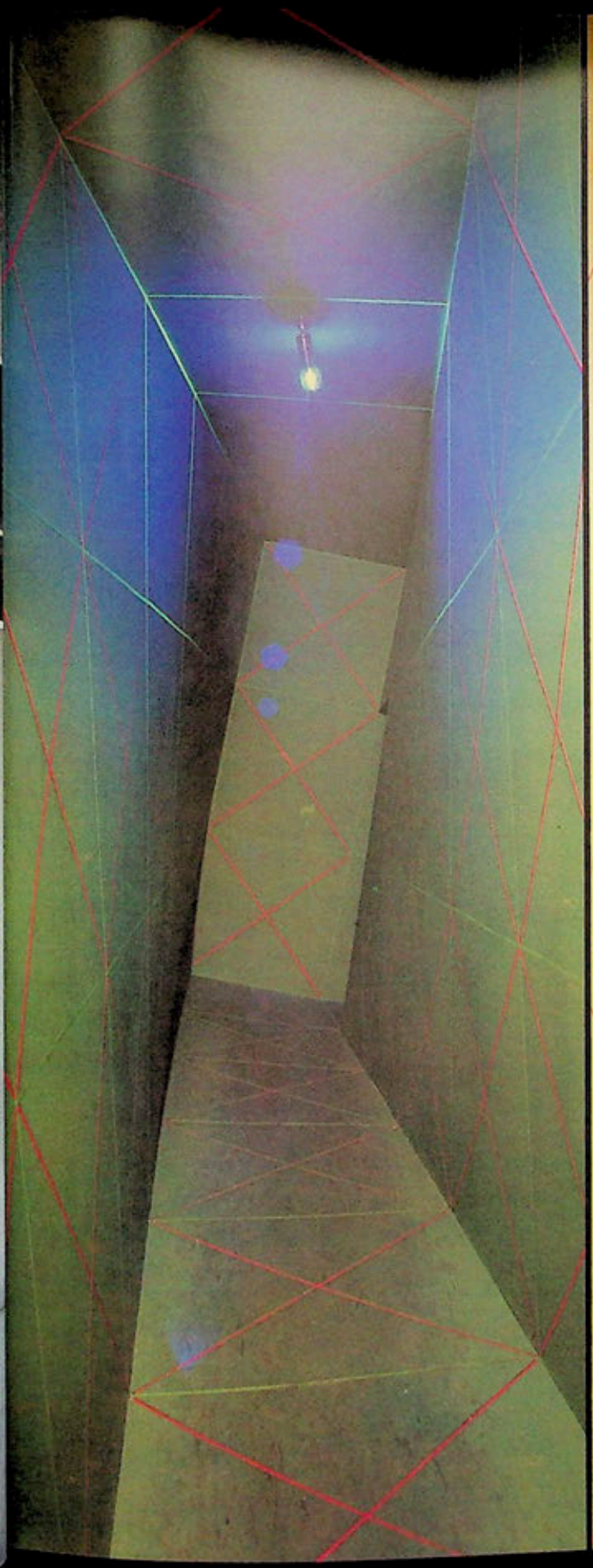
1 et *3* *MARIO MERZ* trace l'éphémère sur des murs vierges. *(1)* Quelques chiffres, énigmatiques, en lettres de néon, sur ces mêmes murs: son œuvre *(2)*.

2 *PIETRO MANZONI*: Un paquet, soigneusement ficelé et cacheté, emballage dérisoire, mais tenace, d'un précurseur de l'Arte-no, précocement disparu.

4 *PAOLO SCEGGI*: Négation violente. Un mausolée pour la métaphysique morte. Espace pyromidal tout blanc. Au sol, la pierre tombale.

5 et *6* *GIANNI COLOMBO*: Deux aspects des couloirs ou des passages dits « espaces élastiques », éclairés de couleurs fluorescentes et de lampes à lumière ultra violette. Espaces mouvants et basculés (ou perturbés), qui créent l'illusion d'un ailleurs.





découpent avec précision sur le fond de miroir des tableaux, se reflétchissant les uns les autres, de Pistoletto; les surfaces à texture vibratile de Getullo Alviani; les dessins étranges et presque maniaques, à la mine de plomb, de Boetti témoignent de l'extrême diversité, en dépit de certain dénominateur commun — (le « non ») — des œuvres et des personnalités réunies ici. Comment vont-ils évoluer? Où vont-ils? Est-il vrai qu'ils parviennent un jour à créer pour le monde de l'art une situation radicalement nouvelle? La question est ouverte. La réponse, en devenir. Cette exposition a le grand mérite d'en faire prendre conscience, de se présenter comme interrogation plus encore que comme affirmation. Et puis, comme je l'ai déjà dit tout à l'heure, elle contraint presque toujours le visiteur à participer à l'œuvre, comme on participe à un spectacle: soit par son geste, soit par son image fréquemment réfléchie par des jeux de miroirs mobiles, des parois brillantes, des sols-miroirs d'eau. De sorte qu'il fait lui-même partie intégrante, ne serait-ce que fugitivement, des ambiances à la fois réelles et illusoires dans lesquelles il se meut.

LE NOUVEAU REALISME A MILAN

Ainsi, tandis qu'à Rome les pouvoirs publics patronnaient et accueillaient dans le Palais des Expositions, mais sans aide financière, une exposition d'avant-garde, la Commune de Milan soutenait et finançait au même moment une exposition et toute une série de manifestations publiques, l'une à la Rotonda della Besana, les autres en plein cœur de la cité, organisées par le critique d'art Pierre Restany et

1 et 2 A Milan, le 27 novembre 1970, lors de l'inauguration de l'exposition « Le Nouveau Réalisme », sur la place du Dôme, l'empaquetage du monument à Victor-Emmanuel II, par Christo.

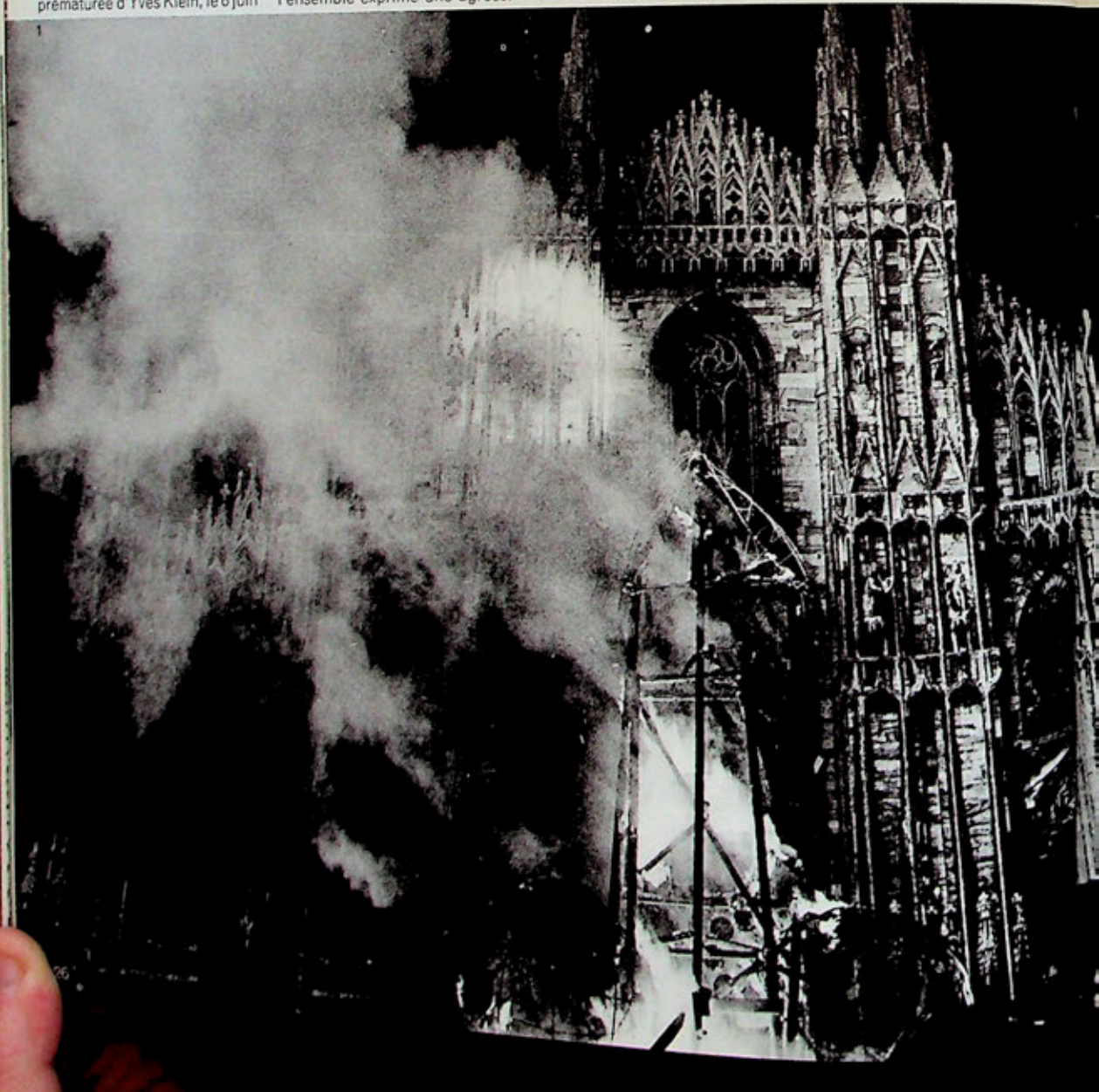
Photos: Ugo Mulas

consacrées au Nouveau Réalisme. (La Rotonda della Besana est un édifice communal, inauguré, après restauration, en janvier 1970, et qui veut avoir pour fonction d'abriter l'avant-garde et les artistes les plus significatifs de notre époque.) Sans doute était-il juste et normal que tout ceci se passe à Milan, où Restany publia, le 16 avril 1960, le premier Manifeste du Nouveau Réalisme, quelques mois avant de fonder le groupe des Nouveaux Réalistes, le 27 octobre de la même année, dans la maison d'Yves Klein, à Paris. Le groupe ne comptait pour commencer que Klein et Tinguely, Hains et Arman, Dufrêne et Villeglé. Vinrent s'y joindre ensuite Raysse, Spoerri, César et Rotella, puis Niki de Saint-Phalle, Deschamps et enfin Christo. Au cours de ces dix dernières années, assombries malheureusement par la mort prématurée d'Yves Klein, le 6 juin 1962, les expositions et les manifestations du groupe des Nouveaux Réalistes furent nombreuses, à Paris et à l'étranger, et marquées de deux festivals, l'un à Nice en juillet 1961, l'autre à Munich, en février-mars 1963.

A Milan, les opérations revêtirent deux aspects. D'abord une exposition historique qui présente dans la Rotonda un panorama relativement exhaustif des œuvres des treize membres du groupe (tableaux d'affiches lacérées de Rotella, Hains, Dufrêne, Villeglé; accumulations d'Arman, empaquetages de Christo, machines de Tinguely, compressions de César, entre autres, ainsi que le grand monochrome bleu de Klein). C'est presque une exposition didactique. Mais, mis à part certains tableaux d'affiches, tels ceux de Dufrêne, et les œuvres de Klein qui irradient une espèce de tendresse, l'ensemble exprime une agressivité, une férocité, et une tristesse aussi, qui sautent à la gorge. C'est le monde de l'usure, des déchets, de la rouille, de la poussière, de l'inévitable décrépitude. Voitures éventrées, poubelles, vieux chiffons. C'est bien le monde tel qu'il est, sans doute, saisi dans son processus de destruction permanente. Ou si l'on veut, et comme dit quelque part Heidegger, l'univers des ustensiles détériorés, stoppé et immobilisé ainsi pour quelque temps. Sans aucune allusion au processus de renouvellement également permanent. Attitude de désespoir? Exaltation de l'usé, du sordide, ou dénonciation de la mort implacable? comment en décider? L'ambiguïté et la contradiction règnent, comme partout. Il semble bien cependant qu'à la Rotonda della Besana de Milan, la porte soit ouverte sur le négatif — voire même sur le nihilisme avec plus de violence qu'au Palais des expositions de Rome.

Pourtant, les manifestations qui trois jours durant accompagnèrent en pleine ville l'inauguration de l'exposition furent une explosion d'actions-spectacles, de happenings débordants de vie. Passionnés, amusés ou scandalisés, les Milanais purent voir tour à tour sur la place du Duomo, dans la galerie Victor Emmanuel II, Via Marco Formentini ou au restaurant Biffi, l'empaquetage du Monument à Victor-Emmanuel II par Christo, la projection d'une forme archétypale lumineuse par Raysse, le tir à la cible de Niki de Saint Phalle, le banquet funèbre du Nouveau Réalisme agencé par Spoerri, ou bien encore Tinguely mettant à feu un énorme phallus fleuri, ou César procédant à une « expansion ». Un gigantesque dîner offert aux artistes et aux invités par la Municipalité, en plein air, autour de la Rotonda

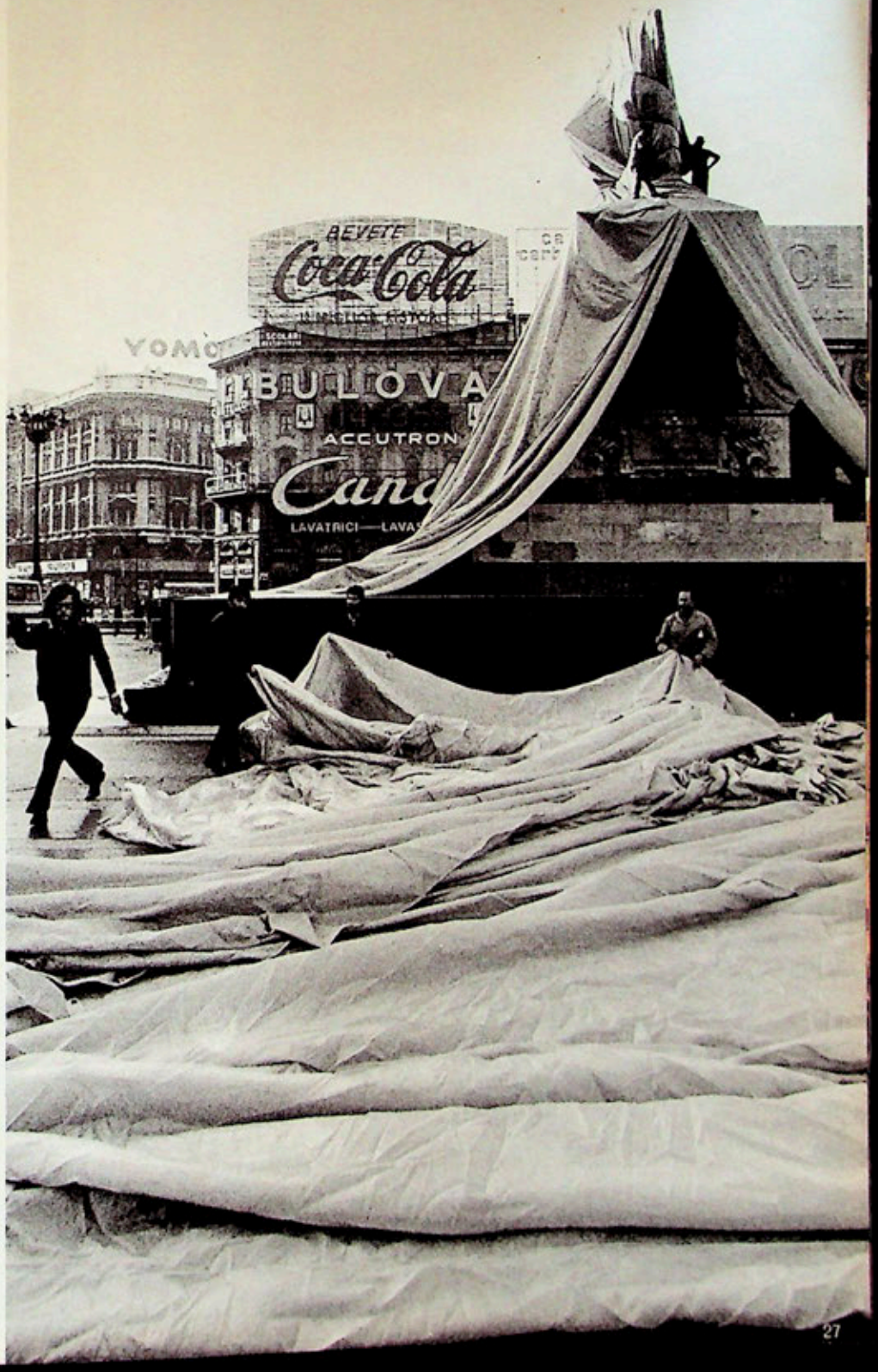
1

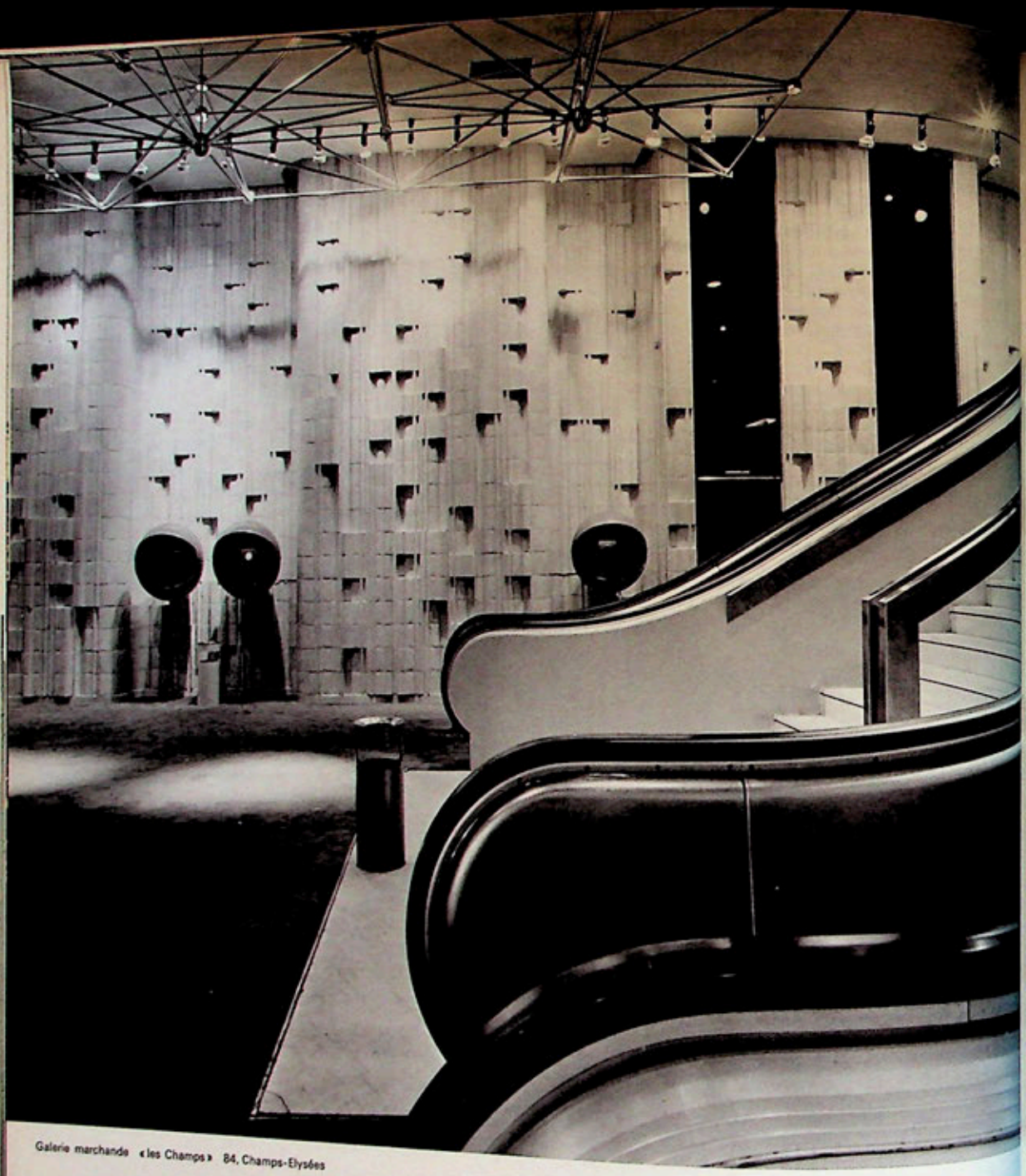


et près des sculptures de feu de Klein, fut également un petit événement très apprécié.
Art ou non-art? Il importe assez peu, finalement. Il s'est passé quelque chose, quelque chose dans la rue, et malgré l'intention négatrice et destructrice de tous ces happenings, il semble bien qu'ils se soient en même temps identifiés à une manière de fête — voire à la fête funèbre. Ce genre de manifestations serait-il possible à Paris, sur le parvis de Notre-Dame, par exemple? Je n'en suis pas très sûre.
A Rome, puisqu'il y faut revenir, on disait « Vitalité du négatif ». Ne pourrait-on pas dire aussi, en un sens moins ambigu: Vitalité de l'Italie? Vitalité de la vie artistique en Italie? Cela paraît incontestable.

1 et 2 A Milan, une mise à feu devant le Dôme. Toujours les emballages de Christo.

2





Galerie marchande «les Champs» 84, Champs-Elysées

CERAMICA
ARTISTICA
VIETRI
ANTICO
S.p.A.
CAVA DEI TIRRENI

cava

Filiale C.A.V.A. - **Firenze** - Viale Belfiore, 10-12-14 - Telefono 42930 • Filiale C.A.V.A. - **Bologna** - Via Indipendenza, 54 - Telefono 277841 • Filiale C.A.V.A. - **Milano** - Corso Italia, 34 Telefono 860319 - 807966 • Filiale C.A.V.A. - **Napoli** - Via Francesco Crispi, 82 - Telefono 663255 • Filiale C.A.V.A. - **Parma** - Corso Milano, 59 - Telefono 31478 • Filiale C.A.V.A. - **Roma** - Piazza Farnese, 52-53 - Telefono 655502 • Filiale C.A.V.A. - **Caserta** - Via Roma, 56 - Telefono 96246 • Filiale C.A.V.A. - 365433 • Filiale C.A.V.A. - **Bari** - Via R. da Bari, 94 - Telefono 211600 • Filiale C.A.V.A. - **Cosenza** - Piazza Fera 30/31 - Telefono 26597 • Filiale C.A.V.A. - **Torino** - Corso Giovanni Agnelli, 26 - Telefono giorno Siciliana, 3479 - Telefono 291524 • Filiale C.A.V.A. - **Lecce** - Via Oberdan, 31 - Telefono 29808. **Palermo** - Viale Re

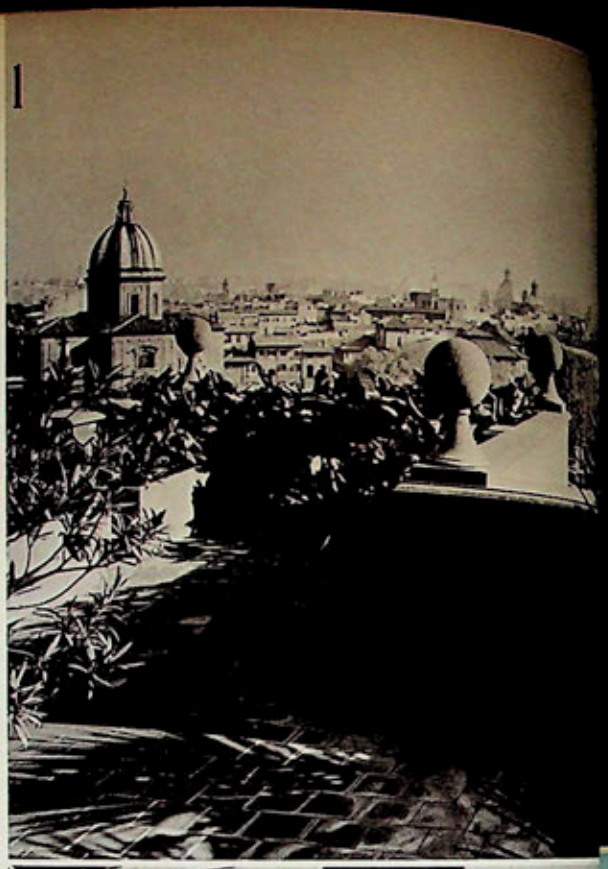
L'ŒIL

du décorateur

74

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

SUR LE JANICULE:
l'appartement d'un collectionneur



Pour habiter sur la colline du Janicule — d'où l'on découvre la plus belle des vues de Rome — entre les jardins de la Villa Corsini et le monastère de S. Onofrio, où mourut Torquato Tasse, le grand couturier romain Frederico Forquet n'a pas hésité à s'installer... dans un ancien poste de police. L'immeuble dont il occupe les deux derniers étages était dans l'état de délabrement propre aux locaux évacués par l'administration dans tous les pays du monde, avec le coefficient particulier impliqué par sa situation en bordure du pittoresque quartier du Trastevere.

Aujourd'hui la métamorphose est complète: les murs sont tendus de tissus que le couturier a dessinés lui-même dans une très fine harmonie de couleurs; les meubles viennent d'un palais de famille napolitain. J. Forquet y a disposé des pièces de fouilles, des terres cuites baroques, des œuvres contemporaines. Il a enfin demandé à Russel Page de planter la terrasse, complétant ainsi une ambiance dont la « dominante » reste le panorama de la ville, des méandres du Tibre, des toits roux que dominent coupoles et campaniles sur l'horizon bleuté des collines.

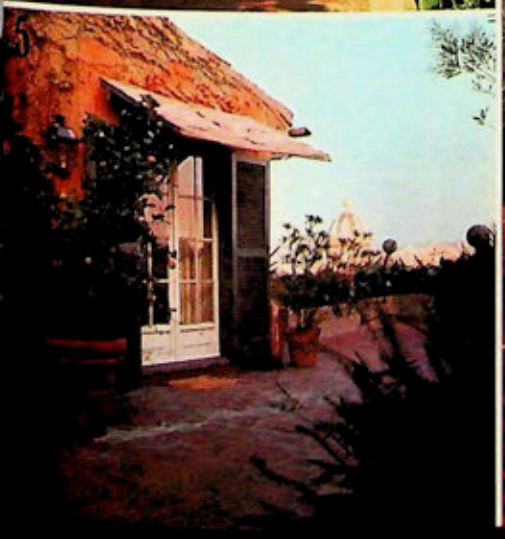
1-3 Le couturier romain F. Forquet habite à Rome les deux derniers étages d'une maison du XVII• siècle, sur la colline du Janicule. La terrasse, située au second niveau, offre un panorama unique de la ville tout entière, du Château Saint-Ange (fig. 3) au Capitole et à l'Aventin, avec, au premier plan, la coupole de l'église Saint-Jean-des-Florentins (fig. 1).

4-5 Le salon du second étage donne de plain-pied sur la terrasse, dallée de terre cuite (*cotto romano*). Russel Page en a réalisé les plantations en choisissant des essences à fleurs blanches ou très claires et des arbustes aux feuillages découpés, qui laissent au paysage toute son intensité colorée. La sculpture qu'on aperçoit entre les branches est un buste double face, œuvre napolitaine du XVII• siècle.

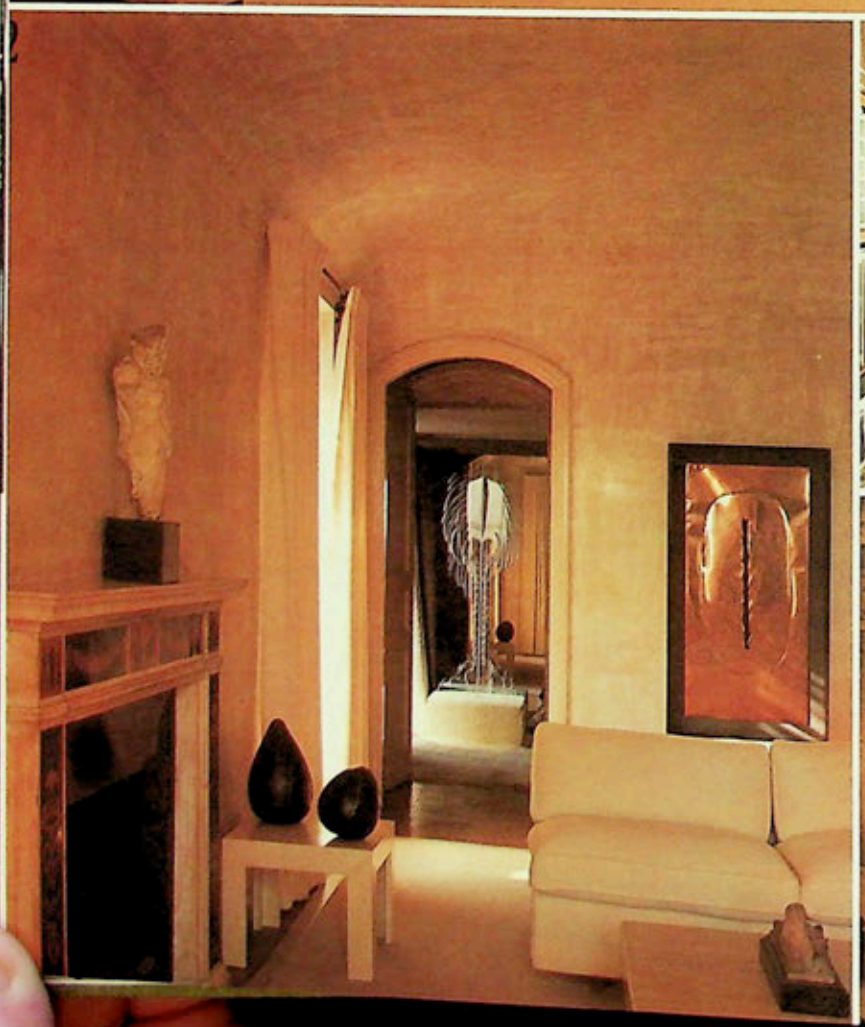
6 F. Forquet a dessiné la table ronde en verre fumé de la salle à manger. Il a placé face à face deux grands miroirs napolitains qui donnent l'illusion d'une perspective illimitée et agrandissent la pièce. Devant ces miroirs, deux consoles romaines du XVII• siècle figurant des aigles. Sur la cheminée de marbre, un bas-relief en terre cuite de l'Algarde. Les murs sont recouverts d'un papier peint imitant le marbre.

3

4


5

6



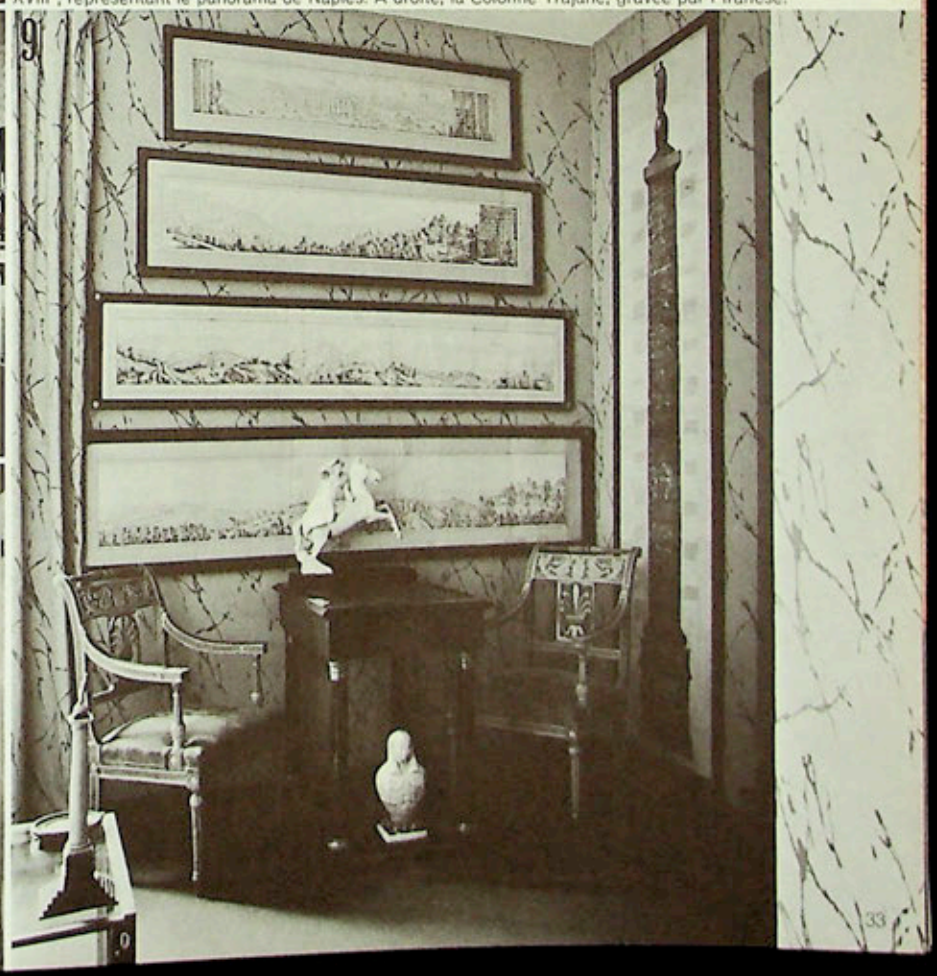
1 Dans le salon du second étage, le couturier a créé une ambiance accordée au « plein air » de la terrasse, en plaçant près de la fenêtre un citronnier à l'extérieur, un autre à l'intérieur, et en choisissant des matériaux « rustiques »: dallage de terre cuite, tapis de ficelle bordé de cuir, tissu de laine écru, murs de stucs cirés à la cire chaude et mêlée de miel qui lui donne une belle coloration dorée. Les sofas ont été créés par Ward Bennett. F. Forquet a dessiné le lainage à damier qui les recouvre et celui des rideaux, à damier plus petit (Helita). Devant le mur de gauche, un relief d'Arnaldo Pomodoro, « Cercle-Carré ». Entre les fenêtres, sur une console faite d'un plateau de marbre, portée par deux lions antiques, une sculpture de terre cuite symbolisant le Tibre près d'un petit panneau en grisaille qui est une allégorie du Nil (fig. 5).

2 et 6 Derrière le salon, dans une petite serre transformée et tendue entièrement de lainage grège, Gino Marotta a créé une « jungle » de perspex, dont la végétation transparente est multipliée par des miroirs de verre fumé. A droite de la porte, un relief en cuivre rouge de Fontana, « New York 21 » (1962). Sur la cheminée à décor étrusque du salon, un torse de Pan en marbre d'époque romaine et, sur une petite table de parchemin, deux « Fruits » en bronze de Fontana. La table et les cendriers de travertin ont été dessinés par F. Forquet. Les deux terres cuites figurant des dieux-fleuves sont des sculptures françaises du XVII[e] siècle.

3 et 7 Dans la chambre à coucher, murs, portes et placards sont garnis d'un coton imprimé (Fabriziani e Calandra) pour lequel le couturier a créé un dessin inspiré du porphyre. Des panneaux mobiles, recouverts du même tissu ferment les fenêtres. Au fond, au-dessus du bureau en acier et verre fumé (Studio GS), une peinture signée Simon Joseph Denis, 1810, représentant la baie de Naples et provenant de la collection du duc d'Aumale à Chantilly. Sur le bureau, une maquette en bronze et marbre de la fontaine des Dioscures. De part et d'autre de la cheminée, deux consoles napolitaines dont le piètement figure des serpents. Le lit vient d'un palais de famille à Naples, où la cour du roi Joseph, puis celle de Murat mirent à la mode pour un temps les meubles français et le style Empire. Il est garni de cuir naturel et de coussins faits du tissu qui garnit les murs. Devant la bibliothèque, un portrait du maître de maison par le prince de Hesse.

4 Le petit salon étrusque, décoré avec l'aide de l'architecte Renzo Mongiardino, est tendu de toiles peintes à la main dont les motifs et les coloris ont été copiés sur ceux des vases étrusques. Le seul meuble de la pièce est un « bas-d'armoire » exécuté par M. J. Biennais en 1802 et provenant de la maison de Napoléon à l'île d'Elbe. Il passa ensuite à sa cousine, la princesse Mathilde, puis aux neveux de celle-ci, les princes Demidoff. Les bronzes et les hiéroglyphes qui le décorent ont été dessinés par Vivant Denon d'après d'authentiques motifs égyptiens. Sur ce meuble, une collection de biscuits de Capodimonte dans le goût « Retour d'Egypte ».

8 et 9 Ce petit bureau, qui ouvre près de l'entrée, est tendu d'un tissu imprimé à dessin marbré. Les deux fauteuils napolitains ont appartenu à Lady Hamilton. Sur le mur du fond, quatre dessins de la fin du XVIII[e], représentant le panorama de Naples. A droite, la Colonne Trajane, gravée par Piranèse.



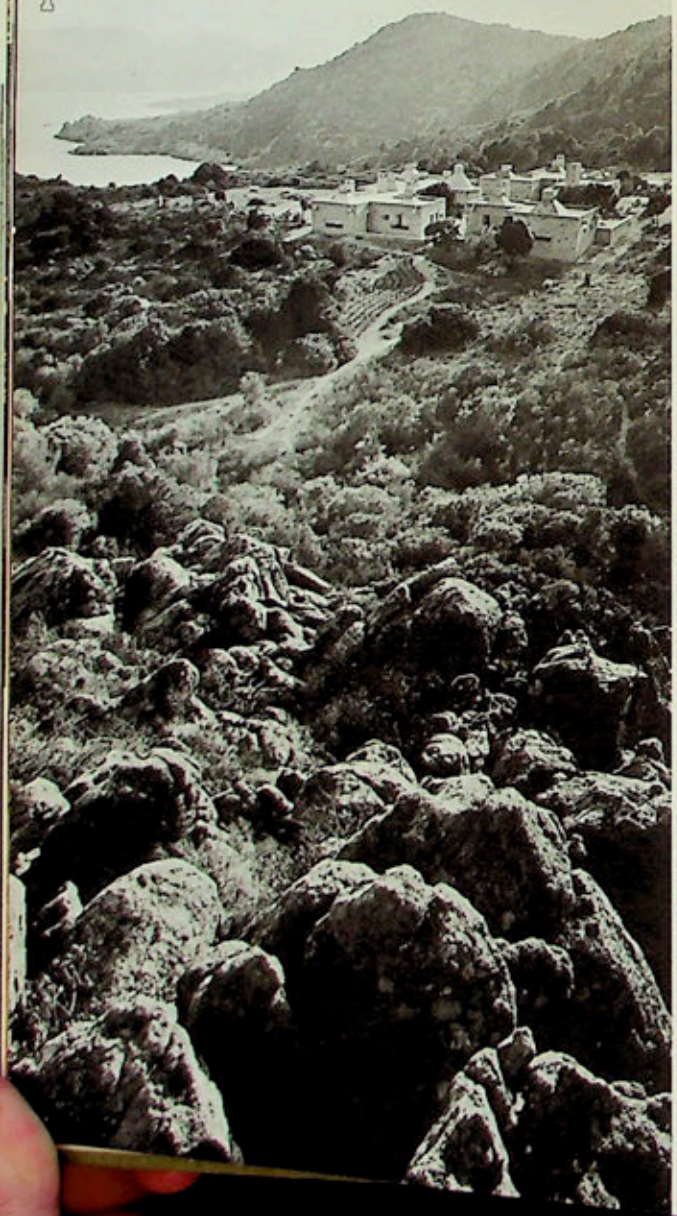
DEUX VARIATIONS SUR L'APPROCHE DU SITE

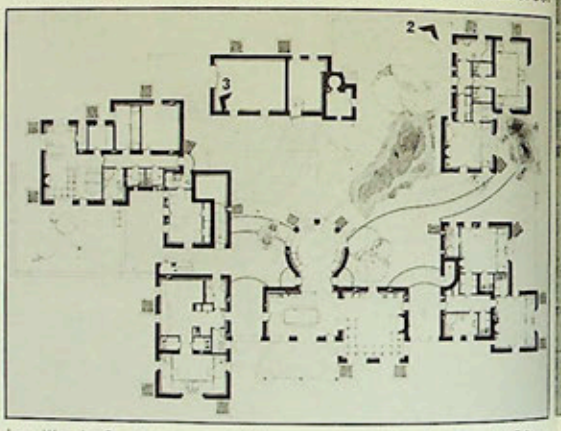
par François Loyer

EN SARDAIGNE

Les villas que Roberto Menghi vient d'achever — l'une près du lac de Côme, l'autre en Sardaigne — sont toutes deux conçues en étroite relation avec leur site et avec la tradition architecturale à laquelle elles s'intègrent. Ce sont deux démonstrations, très diverses, de l'interdépendance qui lie l'architecture à l'homme, à sa culture et à son paysage. Autrefois ressentie comme une limite — une insuffisance sur le chemin d'une création abstraite — cette pénétration réciproque, relative, est aujourd'hui l'un des outils primordiaux de la création architecturale, recherchant, dans un univers dévitalisé, l'évidence et l'échelle d'un espace naturel à la véritable mesure de l'homme. Dans le commentaire brillant qu'en fait l'architecte, l'œuvre prend sa véritable dimension: bien loin de paraître pittoresque ou factice, elle se déroule comme un langage, un discours, équivalent au site où elle s'est élaborée.

1





La villa de Sardaigne — à l'inverse de celle du lac de Côme (voir p. 40) — est surtout pensée en fonction de son paysage:

« Dans cette région de la Sardaigne, écrit Roberto Menghi, la tradition architecturale est trop archaïque pour qu'on puisse ressentir le moindre lien avec elle; hormis quelques habitations paysannes, la nature, intacte depuis des millénaires, est la seule véritable présence. C'est une nature violente, sauvage tant par ses formes que par ses couleurs et surtout par sa lumière — très douce au loin, presque hostile autour de nous; pour pouvoir parcourir cette nature, la pénétrer, il faut en quelque sorte l'apprivoiser, elle est davantage à contempler qu'à vivre. Rien que pour la rapprocher de la maison, il faut procéder progressivement, les éléments qui la composent étant peu abordables — roches de granit, maquis sauvage.

» Elle est toujours présente en trois dimensions, par des volumes et non par une gradation de plans: il manque le raccord entre l'intérieur et l'extérieur. La perméabilité entre les deux espaces ne peut être totale ni même s'estomper progressivement, la rencontre devient brusque: comme si l'intérieur se défendait de l'extérieur et que celui-ci ne puisse pénétrer sans être transformé.

» En conséquence, l'espace intérieur revêt dans ce rapport une importance toute différente et bien précise: les parois sont des écrans de protection, au travers desquels on ne peut que contempler le lointain, comme un tableau. Le toit n'a plus pour fonction de couvrir un terrain qui passe du découvert au fermé (et que l'on peut parcourir sans interruption) mais de créer à l'espace intérieur une dimension le caractérisant avec autant de force que l'extérieur.

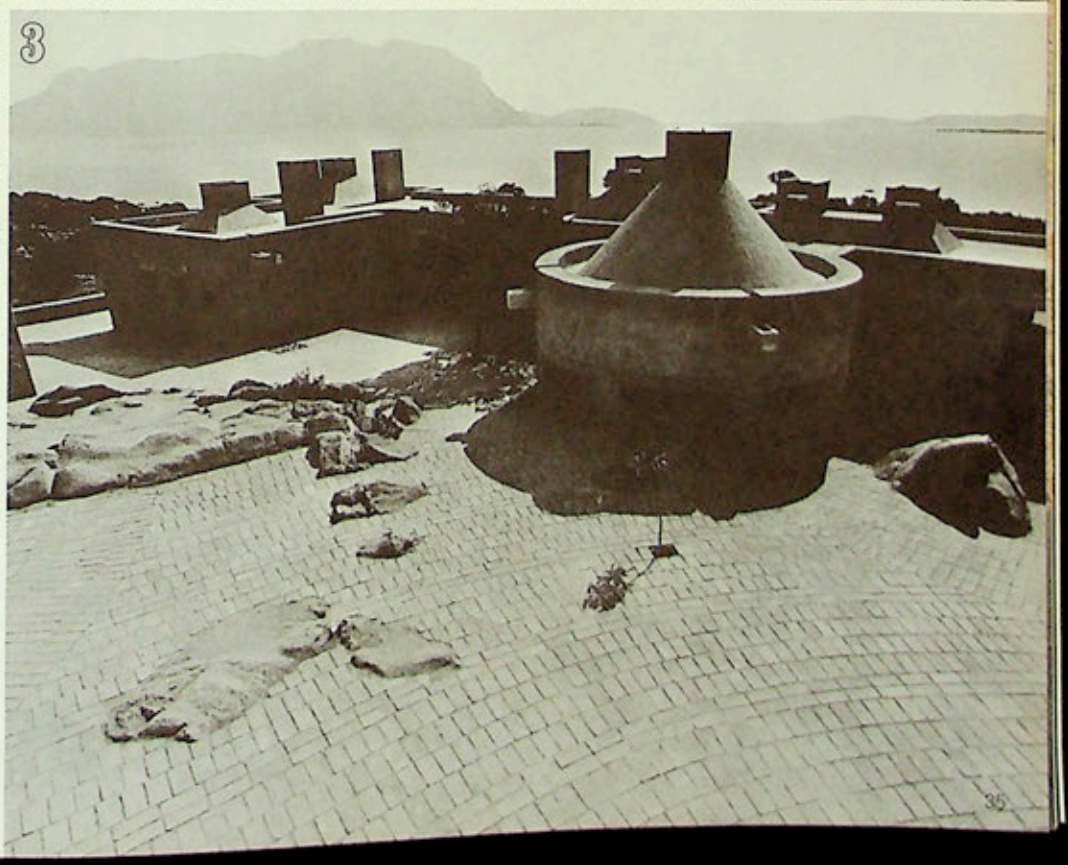
» La douceur du pré n'existe plus, seul le rocher de granit travaillé par le vent ou l'âpreté du maquis animent un paysage sévère. Sur le pré, le toit s'appuyait, il le suivait, il pouvait s'y étendre comme un manteau, s'en écarter: le volume qu'il définissait ne voulait pas de limites exactes, car la nature qui l'entourait était une amie. Ici, l'espace devient précis, fermé, clos sur lui-même et il s'oppose à l'espace environnant avec le même poids. »

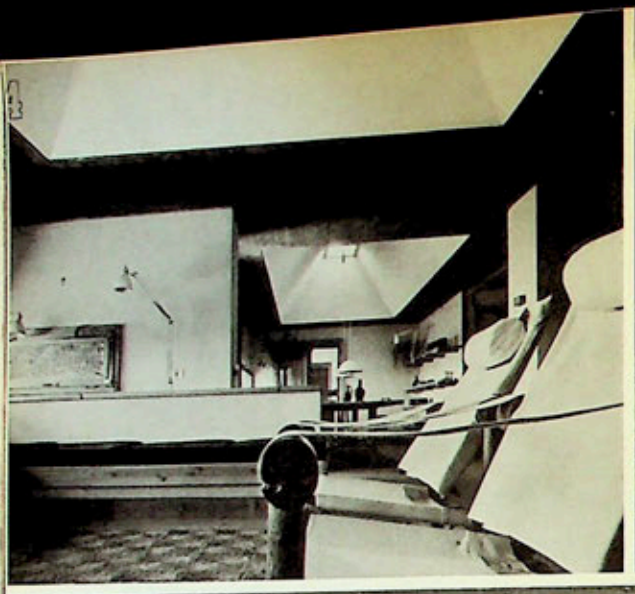
2

La maison construite en Sardaigne est située sur la côte au sud d'Olbia, dans un site isolé. Le propriétaire souhaitait y établir une installation fixe, permettant de longs séjours, même en hiver. Les aménagements devaient être très simples, pratiques, et les groupes de chambres indépendants: autour d'un centre commun (comprenant le séjour (4), une grande salle à manger (5) et la cuisine (6), des appartements séparés pour les parents, les invités et les enfants (7, 8), pour le gardien et les services (buanderie, cave) devaient constituer une sorte de village. Le client demandait également que les chambres soient fraîches, bien aérées et protégées contre la lumière, enfin qu'elles soient chauffées pendant l'hiver.

Partant de ces données et de celles déterminées par le paysage, Roberto Menghi s'est mis en quête d'un site, qu'il a choisi « le plus plat parmi tous ceux d'où l'on peut voir, à perte de vue, le paysage; mais en même temps, pour les mêmes motifs,

3





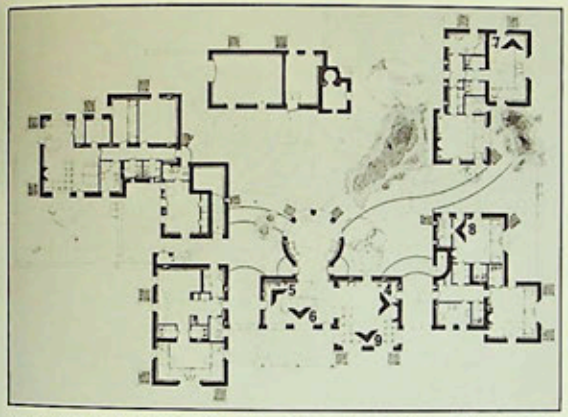
5

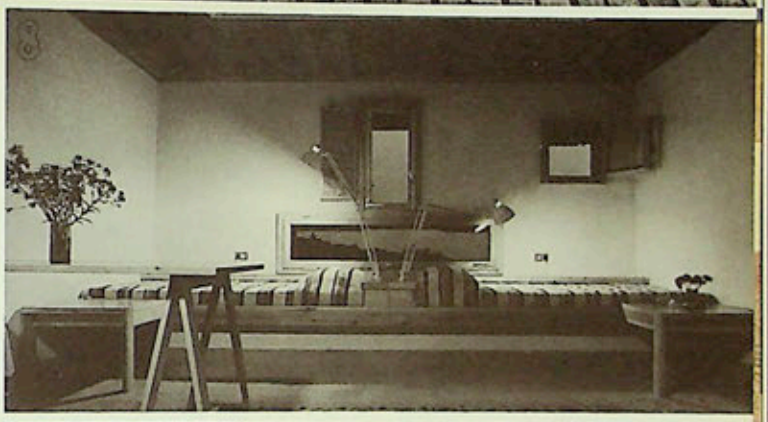
à faible altitude et quelque peu éloigné du rivage — qu'on ne soit pas trop impliqué dans la participation à la vie de la mer, qu'elle soit seulement une partie de la nature environnante (1).

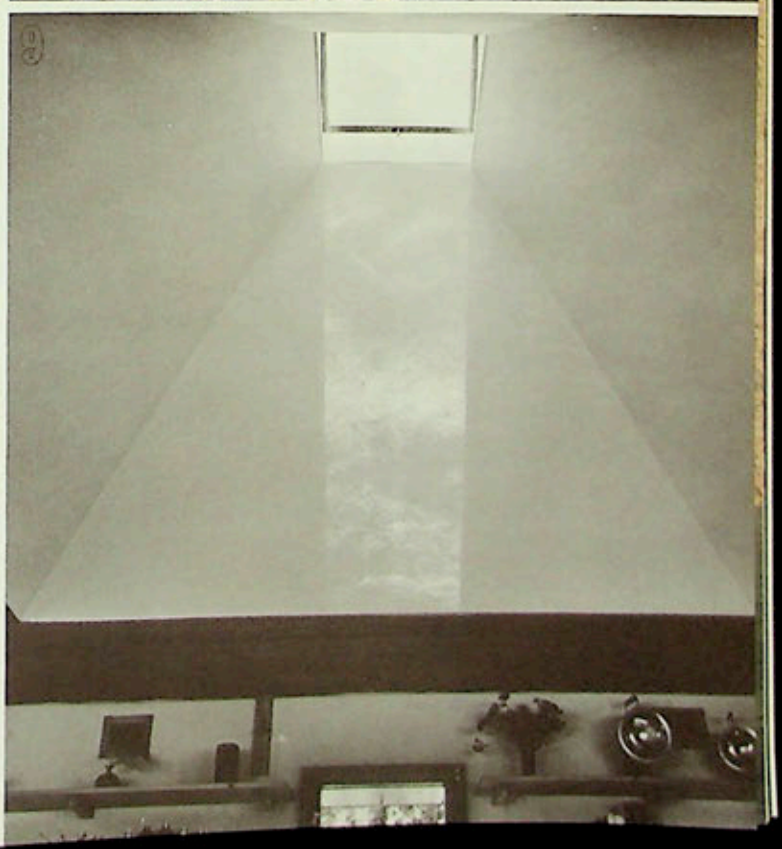
» Il fallait y installer, en tenant compte des impératifs de la lumière, des volumes massifs et rigides à opposer aux formes libres du granit — mais pas au point de détruire l'équilibre délicat des rapports précédemment établis. En fait, les rochers, bien que leurs formes apparaissent fantastiques et tourmentées, ne sont pas gigantesques — de même que la végétation qui en couvre les infractuosités n'est guère haute: le paysage qu'ils créent, s'il est imposant dans ses reliefs, est en réalité de

ocres, du rose au gris. N'importe quelle couleur non tonale, avec cette nature, peut donc devenir violente — et un paysage aussi tourmenté ne la supportera pas facilement!

» On a ensuite, pour les mêmes raisons, divisé les volumes en groupes séparés et installé entre eux un espace apprivoisé, moins sauvage: une cour intérieure (2, 3). Le contact avec l'extérieur se fait seulement à travers elle, elle devient un élément de rencontre entre l'intérieur et l'extérieur. Les deux passages qui ouvrent du côté de la mer peuvent être fermés par de grosses portes pour se protéger contre la violence des vents du sud, les entrées sur les trois autres faces étant,







proportion modeste. La véritable échelle se découvre uniquement lorsqu'apparaît une figure humaine ou bien, entre deux rochers, la maison d'un paysan: l'un et l'autre semblent démesurés. Cette absence d'échelle est une caractéristique du paysage sarde: on la ressent tout de suite mais on ne la comprend pas aussi aisément. L'explication réside tout simplement dans la dimension des éléments qui entrent en jeu: ce sont des rochers et des arbres que, par atavisme, nous mesurons avec un mètre différent.

» Ce qui signifie que nous pouvons introduire une architecture dans ce paysage à condition tout d'abord de maintenir l'équilibre des rapports, en créant des volumes qui aient le même poids que les rochers (mais pas la même forme — c'est toute l'erreur de la côte Esmeralda). Il en est de même pour la couleur — qui peut être choquante, dans une palette aux tons si violents mais pauvre en gammes: rien que des verts, d'une variation infinie, et des

elles, disposées en baïonnette (11): la cour devient ainsi une sorte de patio abrité.

» La rigidité des volumes y est adoucie, fondue par les sinuosités en arc de cercle du dessin des dalles. La nature extérieure reste en même temps présente par l'affleurement des rochers et l'existence de quelques plantes du maquis — l'arbousier, l'olivier, le lentisque, le figuier... — mais c'est une présence à peine signalée, un avant-goût de l'espace extérieur (2). On entraperçoit ce dernier par les ouvertures entre les bâtiments, les éléments rudes qui le composent étant comme éloignés de la ligne en douceur des dalles et des écrans successifs des murs.

» Du dehors, la couverture des terrasses, avec ses pyramides et ses cheminées (10, 12) annonce déjà l'espace intérieur. De là, on domine la paysage, on jouit de sa contemplation d'une façon pour ainsi dire intellectuelle, avec une sorte de détachement, et on en apprécie toute l'ampleur (13).

» A l'intérieur, l'espace est caractérisé d'une façon tout à fait opposée: les couvertures en font partie intégrante, elles définissent les volumes et les individualisent. La hauteur de plafond est plutôt basse (2,25 m.) dans tous les espaces où l'on ne vit pas (passage, service, etc.); par contre, ceux où l'on vit s'élèvent en forme de pyramide, créant un volume de plan central, défini en lui-même et lié aux autres par la continuité des parties basses. Telle est la principale caractéristique de l'espace intérieur: elle est très importante du point de vue psychologique et aussi pour les considérations faites plus haut sur la relation avec l'extérieur.

» Chaque pyramide est ouverte à son sommet par une lucarne qui permet une aération naturelle et accentue le point central de la pièce, qu'elle inonde de lumière par le haut (9). La surface blanche de la pyramide, s'opposant au gris du béton brut utilisé pour les plafonds, souligne cette clarté douce et égale qui se diffuse à l'intérieur du volume depuis la trappe ouverte au zénith. Seule la rotonde de la cuisine fait exception avec son cône de béton gris pareil à une énorme cheminée (6).

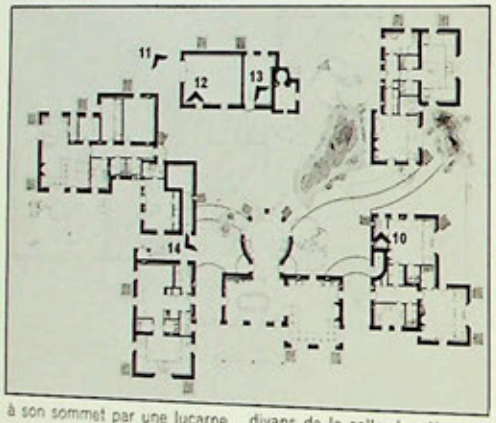
» Les ouvertures percées dans les murs sont étroites: il faut se défendre de la nature extérieure, de la violence de la lumière, des couleurs et des formes — qui sont ainsi amenées à l'intérieur, filtrées et encadrées. Les vues sont fonction du mode d'habitation: elles sont longues, panoramiques, comme des fissures; leur disposition varie de pièce en pièce selon leur usage — basses, à hauteur de lit, elles permettent de voir l'extérieur dans une position de repos (5): à hauteur des yeux, si nous sommes installés sur un divan ou assis à une table (4, 6); verticales et plus hautes si nous sommes debout (5). Chacune d'elles est un encadrement, le paysage étant toujours dans un certain sens brisé avant d'arriver à l'intérieur. Aux heures chaudes, des écrans de vannerie tamisent une lumière couleur de miel, adoucissant la réverbération.

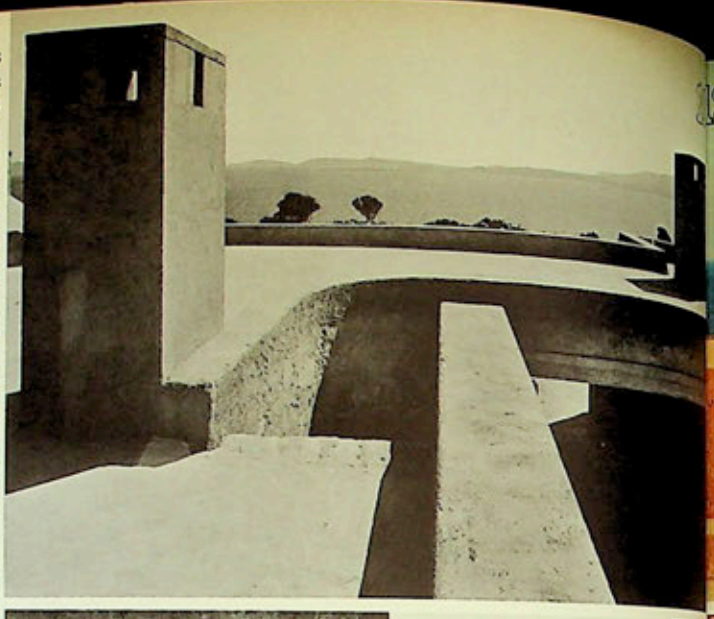
» Pour caractériser au maximum l'utilisation des espaces habités, déjà définis par leurs volumes et leurs ouvertures, l'ameublement est fixe. Dans les chambres, les lits reposent sur un socle de maçonnerie, avec un coffre en bois (7, 8). Il en est de même pour les divans de la salle de séjour (4, 5). Dans la cuisine, la grande table de service repose sur un support en maçonnerie, de même que les buffets (6). »

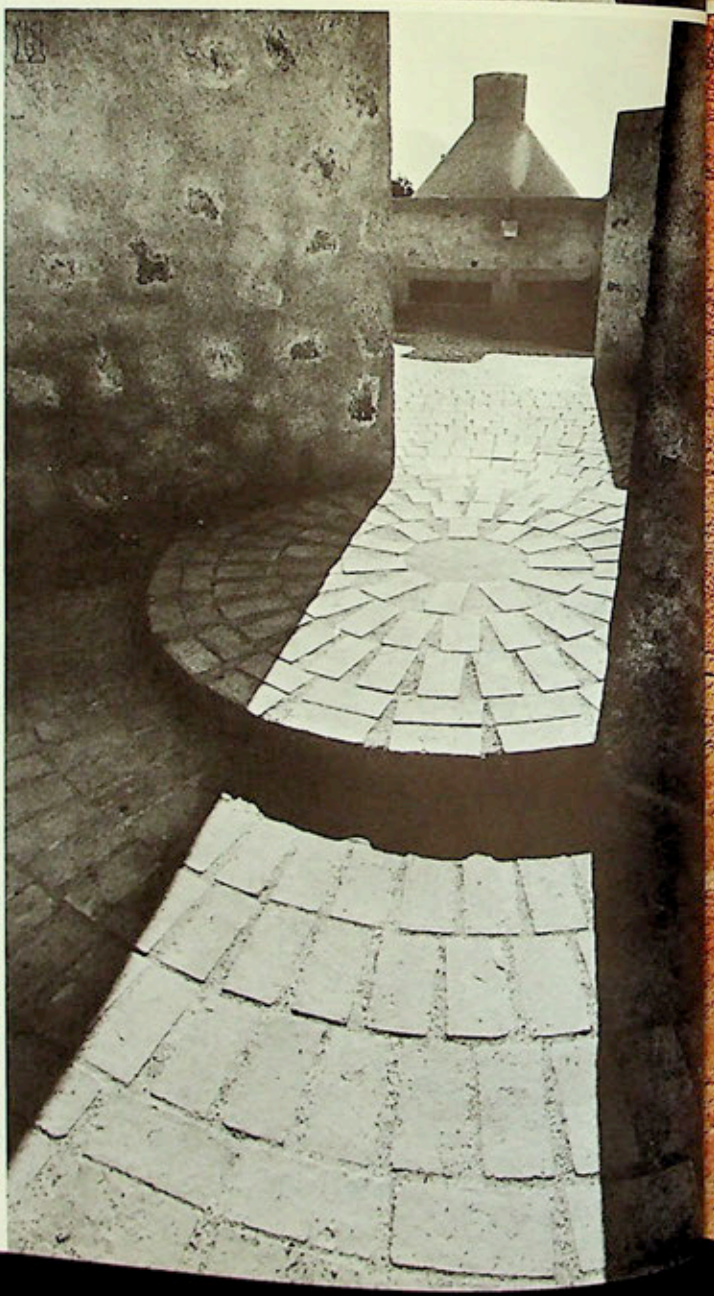
Baignant dans un paysage écrasé par la lumière, la maison s'identifie avec lui — ses masses lourdes, divisées, imposant un cheminement pareil à celui des rochers et se confondant avec eux par la maçonnerie de granit rose, les enduits teintés et les puissantes architraves de béton brut (14).

A l'intérieur, la solution de continuité avec le dehors est affirmée autoritairement: on trouve des volumes clairs, centrés, en fort contraste de valeurs et d'espace (3). La démarche est inverse de cette sensibilité délicate au paysage montagnard que manifeste l'autre maison, mais c'est la nature même et sa lumière qui l'ont imposée.

Dans l'autre cas, l'impératif sera, tout au contraire, l'existence ancienne d'une vie rurale, qui a transformé l'image même du paysage.

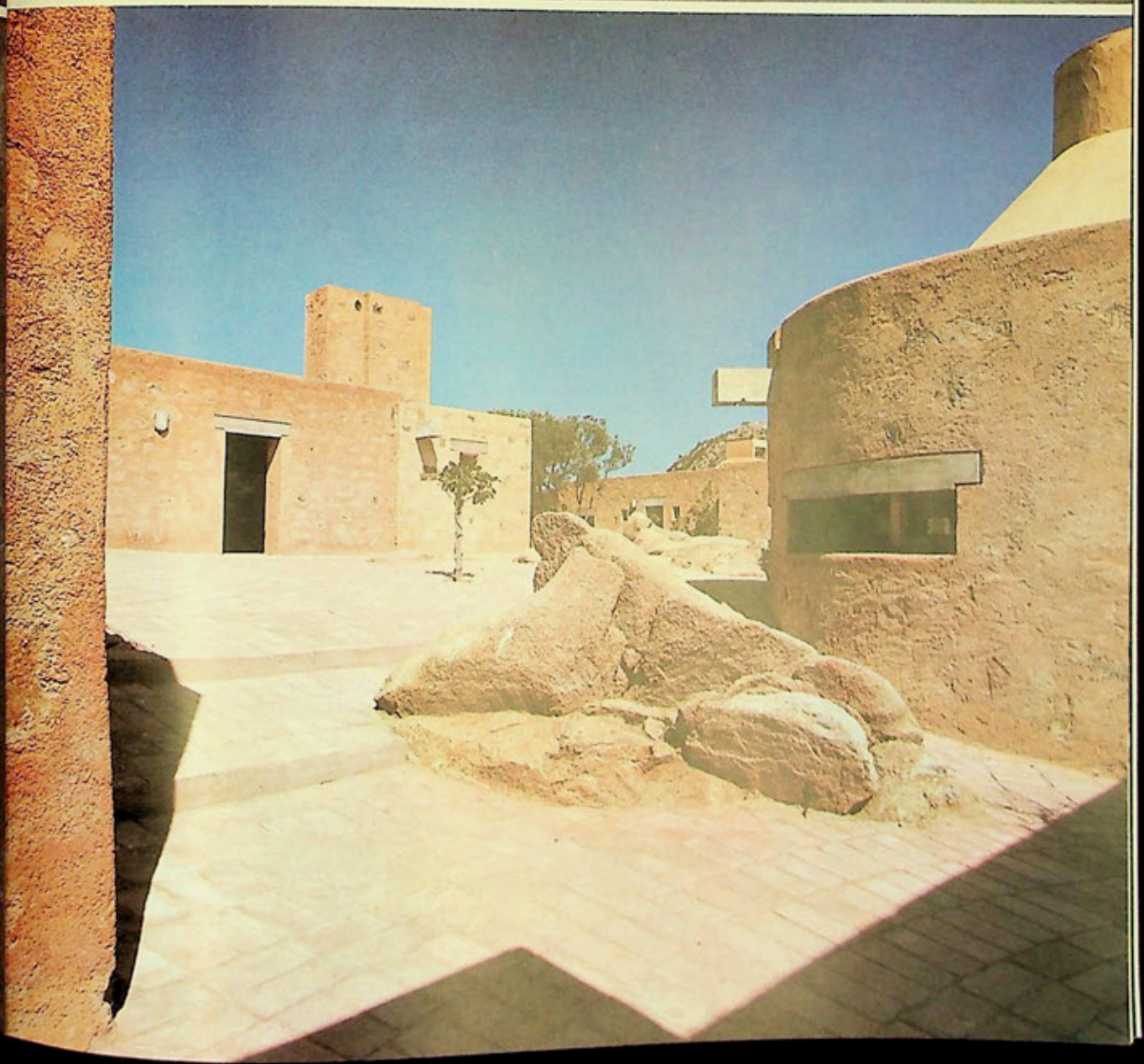


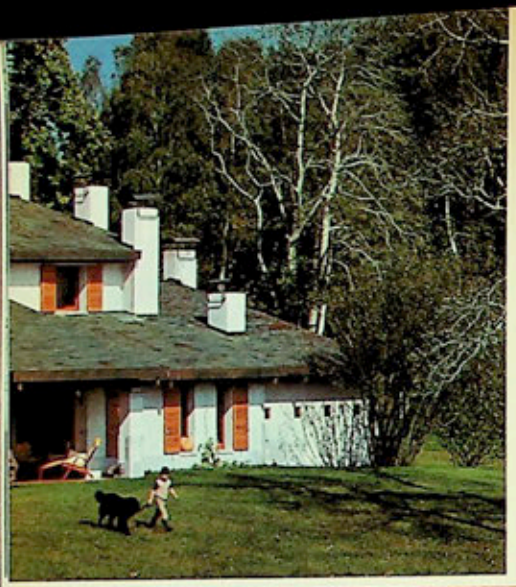




12

13



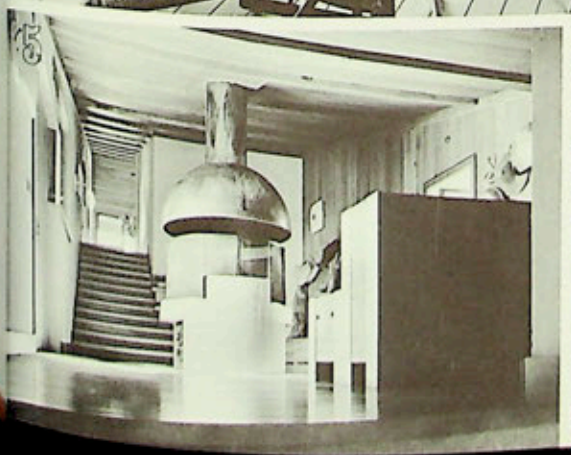


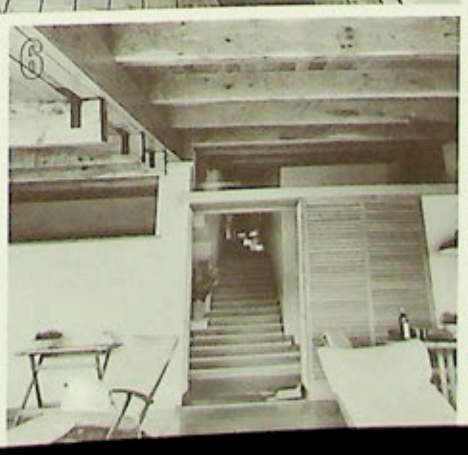
DEUX VARIATIONS SUR L'APPROCHE DU SITE

AU LAC DE CÔME

2

Roberto Menghi construisait, en même temps que la villa de Sardaigne que nous avons présentée dans les pages précédentes, une grande maison de campagne — située, elle, en Italie du Nord, dans les monts au-dessus du lac de Côme. Ici, la nature du paysage était diamétralement opposée, sa lumière aussi: c'était un monde tout en demi-teintes, dès longtemps habité et humanisé. Les deux aspects étaient contradictoires — paradoxe de l'ancien royaume sarde; ils imposaient des architectures diversifiées: « ce qui m'intéressait dans ce projet, écrit l'architecte, était de créer une architecture qui permettrait de jouir d'une manière intense, durable et avec sérénité, de la nature environnante et d'en recevoir de ce fait un enrichissement. Le processus qui découle d'une telle conception de l'architecture est étroitement lié au lieu dans lequel cette architecture surgit. En réalité, cette jouissance de la nature et du lieu apparaît comme une synthèse entre l'espace extérieur — modifié par la présence de l'architecture — et l'espace intérieur — créé, lui, en fonction de la nature même ».





La maison près du Lac de Côme est située à neuf cents mètres d'altitude, au-dessus de Bellagio. Elle était destinée à une importante personnalité milanaise, désireuse de se retirer à la campagne avec sa famille pour y vivre sinon complètement, du moins de façon régulière, en toute saison. Profitant du regroupement des terres, lié à l'exode rural, le propriétaire, associé avec ses voisins, a constitué une sorte de parc rural — vaste zone protégée vouée à la seule exploitation agricole. C'est sur ce terrain qu'il souhaitait bâtir en évitant autant que possible la dégradation du site par des constructions trop volumineuses ou mal implantées.

« Il ne faut pas, écrit Roberto Menghi, considérer la nature seulement dans un sens naturaliste, mais comme une nature apprivoisée — c'est-à-dire évoluée, avec toutes les composantes historico-psychologiques dont peut être imprégnée une certaine région.

La présence de ces éléments est évidente en l'occurrence, si l'on songe que le terrain — magnifiquement situé sur les monts au-dessus de Bellagio, ayant vue à la fois sur le lac et sur les montagnes — est en même temps placé au cœur d'une région habitée et cultivée, même de façon primitive, depuis des siècles.

» Cette précision est nécessaire pour comprendre comment l'architecture — en tant qu'élément modifiant l'espace extérieur — a pu être réalisée, exprimant cette présence non seulement par l'emploi de matériaux particuliers mais aussi par l'adoption de certaines solutions formelles. »

Toute la construction est en effet abritée par un grand toit recouvert de lauzes en gneiss gris (1) — comme les fermes de la région. Les murs sont revêtus intérieurement et extérieurement d'un crépi blanc « a

fresco », le gneiss étant réservé aux soubassements, aux seuils d'entrée et aux claustra brise-soleil de la cuisine (17): le respect de la silhouette et celui du matériau traditionnel n'a rien ici de plaqué — c'est plutôt l'élément fondamental d'un parti, qui est un parti de construction et non un rappel formel des solutions anciennes de l'architecture rurale!

« Le lieu dans lequel la maison doit surgir ne peut être qu'unique, affirme ensuite l'architecte: c'est là plutôt qu'ailleurs que les éléments qui entreront en jeu plus tard dans la manière de « vivre le lieu » se font sentir le plus intensément (dans notre cas, quatre projets présentés dans des endroits différents de celui qui a été choisi en définitive, ont été écartés au fur et à mesure pour divers défauts).

Une certaine parcelle de terrain devient ainsi la bonne et, pour cette raison, elle a quelque chose de sacré: c'est là, en réalité, que naîtra cette synthèse entre architecture et nature — une nouvelle relation d'espace, essentielle pour celui qui y vivra.

» Le lieu choisi est au-dessus d'une pente, entre deux plateaux: en bas, un large pré (3, 7), ouvert sur les montagnes à perte de vue, et en haut, par derrière (1), une clairière de bouleaux entourée d'un bois clairsemé de hêtres et de chênes, derrière lesquels on entrevoit l'horizon. A cet endroit, dans un vallonnement derrière la maison se situe une fontaine, entourée par trois arbres, ainsi qu'un alignement de pierres dressées, définissant une ancienne limite de propriété (8). Sur la pente à laquelle s'adosse la maison, les arbres — des châtaigniers, des noyers, des bouleaux, des cerisiers... — sont déjà hauts (12); cette pente forme un chemin naturel entre la clairière de bouleaux et le pré.

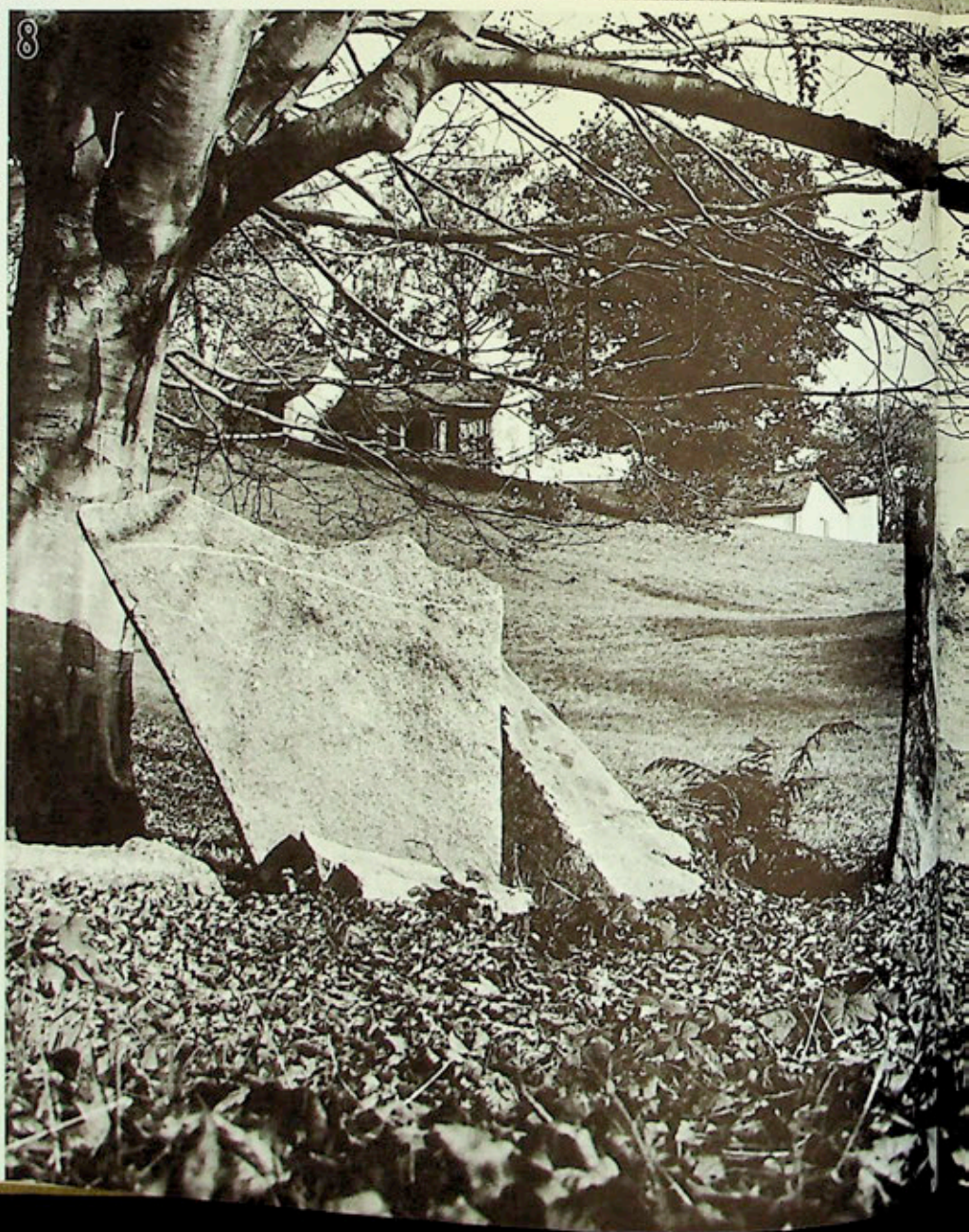
» Parcourir cette pente avec un escalier, déterminer par des cloisons des espaces différenciés, ouverts au nord vers la clairière de bouleaux ou au sud vers le pré, et recouvrir d'un toit ces espaces a été, en un mot, le point de départ de notre projet (9, 10, 11).

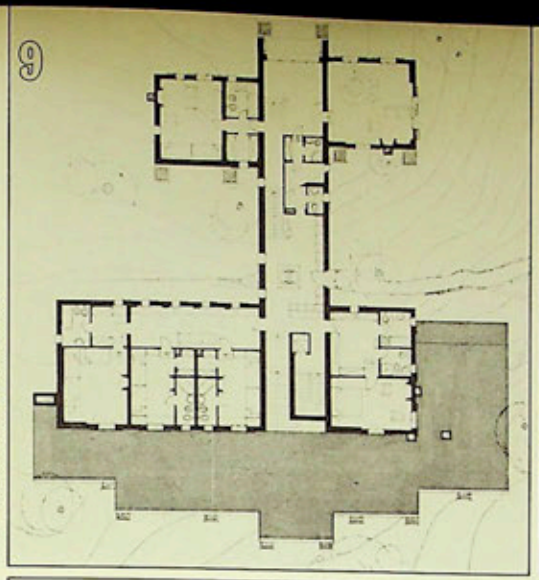
» La continuité de l'espace extérieur entre la clairière et le pré est assurée par cet escalier (2, 5, 6). Le contact avec l'extérieur augmente en descendant vers le sud, où se situent la salle à manger (18), la salle de séjour (13) et une terrasse couverte (4) donnant sur le pré. Les ouvertures vont du sol au toit, établissant une communication totale entre l'espace extérieur et l'intérieur » (les vitrages du séjour, en particulier, s'escamotent dans les fondations du bâtiment) (14).

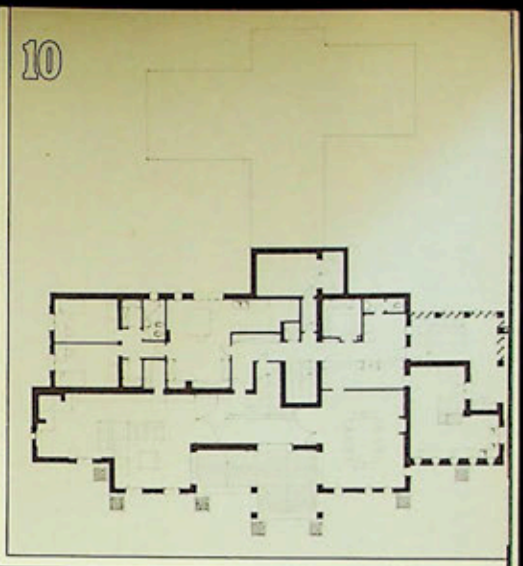
« Dans les autres parties de la maison, le long de l'escalier et

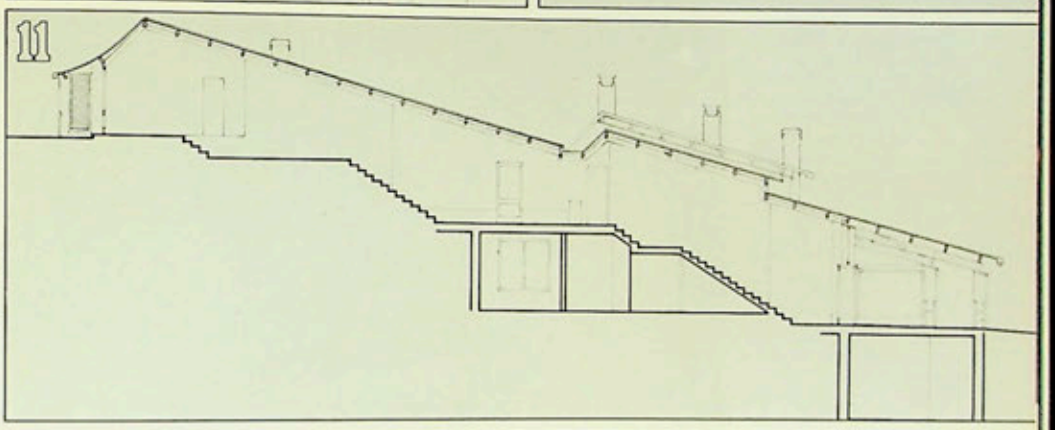
7

8




9


10


11

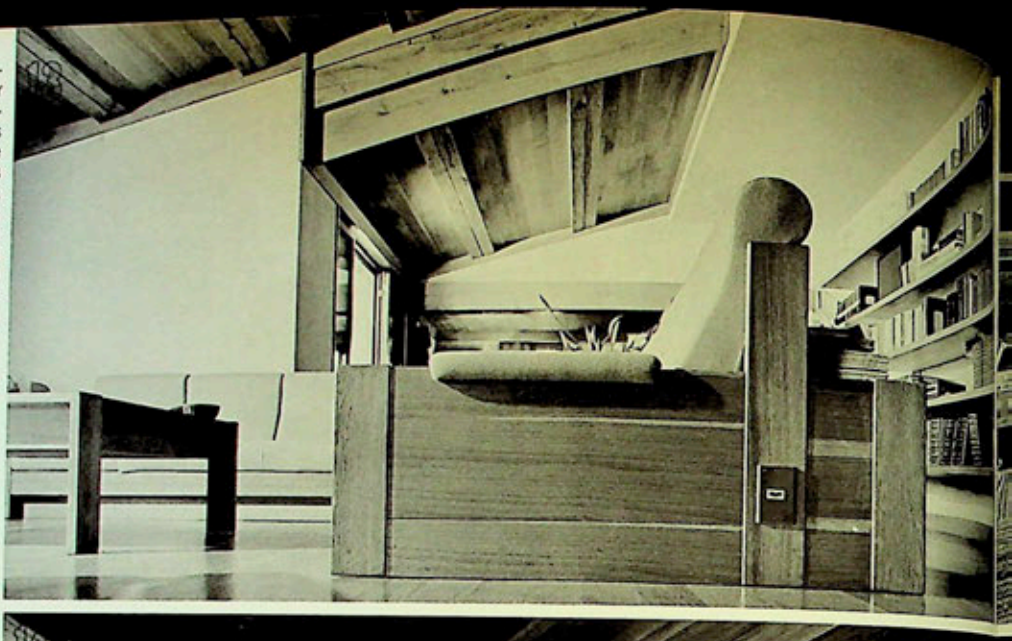
12

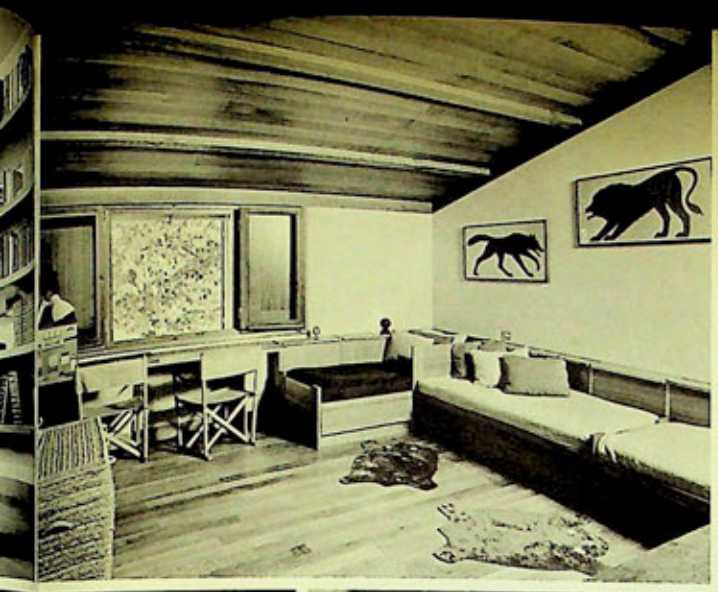
à l'étage intermédiaire regroupant les chambres à coucher (15) autour du foyer de l'entrée (2), les ouvertures, plus réduites, encadrent la nature extérieure — elle n'est plus qu'un élément vu à travers la maison. Enfin, au sommet de l'escalier, franchissant la crête du vallonnement (3), le grand bureau du maître de maison (16) est à nouveau ouvert, regardant au nord et à l'est du côté de la clairière. Cette variation du contact qui s'établit entre l'espace interne et l'espace externe est bien visible par la forme des ouvertures, tantôt larges et escamotables, tantôt réduites à une percée, localisée en un endroit précis du mur.

» Le toit est conçu uniquement pour couvrir les espaces intérieurs, il n'intervient pas dans le déroulement du discours qui se réalise sur différents niveaux — toujours horizontalement — entre l'intérieur et l'extérieur: au contraire, il suit les courbes du terrain et en prolonge le mouvement (11). Ce rôle est très visible autant par la différence des matériaux (charpente et lambris de chêne clair, contrastant avec la maçonnerie des murs) (2) que par le caractère « posé » de cette structure (4).

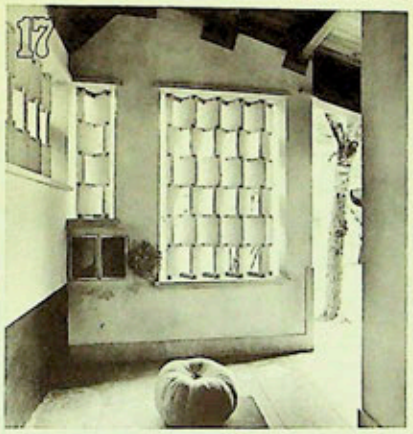
» La différence qui peut exister entre le parcours de la même pente sans la maison (dans un rapport immédiat de l'homme à la nature) puis ensuite à l'intérieur de la maison (où ce rapport homme-nature est multiplié et exalté par la construction elle-même) définit précisément l'apport de l'intervention architecturale. »

On ressent en effet très vivement cette variation de rythme depuis la base étalée de la maison (7) — regroupant, dans un mouvement enveloppant, le séjour (13, 14) et la salle à manger (18) autour du portique (4) placé au débouché de l'escalier (toute cette partie de la maison étant desservie au revers par deux niveaux de pièces de service) jusqu'au sommet de la pente — où le bureau du maître de maison (16) et l'appartement indépendant de sa secrétaire se tournent vers l'autre côté du paysage (8), de façon plus recueillie, plus intérieure — tandis que le long cheminement de l'escalier interrompu à mi-pente par l'entrée, son foyer et le palier des chambres (2, 5, 6), court de l'un à l'autre. L'intégration complète du mobilier à l'architecture intérieure (13, 15), le recours exclusif aux dallages de gneiss, aux murs crépis et aux plafonds de bois (dans le même matériau que les meubles) concentre encore, s'il était nécessaire, cette tension à peine rompue par les hottes de cuivre rouge des cheminées des salles (2) et par les fleurs, les fruits ou les paniers de vannerie (2, 14, 18) qui en humanisent l'espace.





17

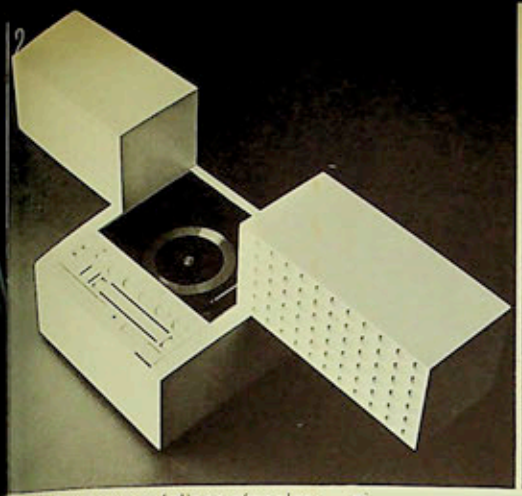


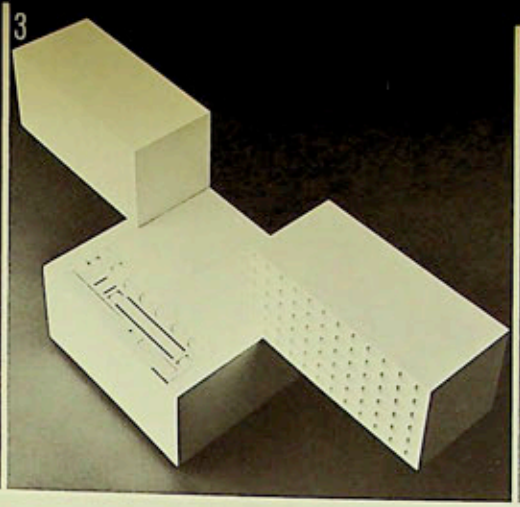
18

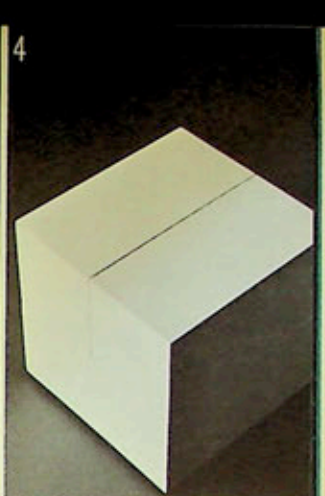
IDEES ITALIENNES

1 Sièges en lamifié sérigraphié Print, dessinés par Marcello et Dante Bandini. Production Oikos.
2 Fauteuil Ta/Chi, en tube métallique chromé, dessiné par Vladimir Tatlin pour Nikol Internazionale. Diffusion France: L'Avant-Seine et Oggi.
3 Près d'une table basse en granit rose, créée par Michael Mc Carthy, canapés et fauteuils de Gianfranco Frattini, édités par Cassina. Diffusion en France: Formes Nouvelles.
4 Les fauteuils « Melaina 8 », dessinés par Rodolfo Bonetto pour Driade sont en fibre de verre blanche, noire, marron ou bordeaux.

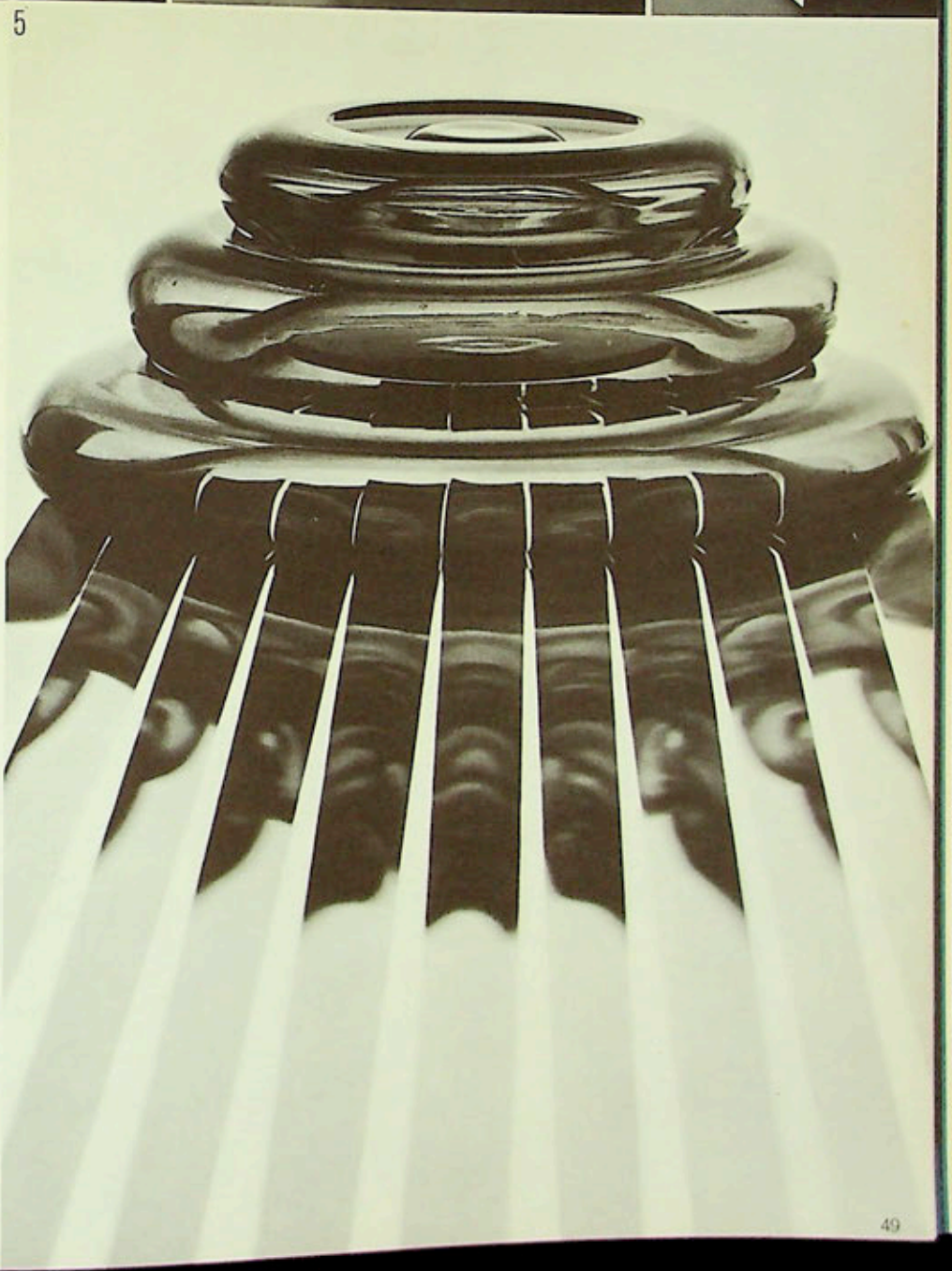
1

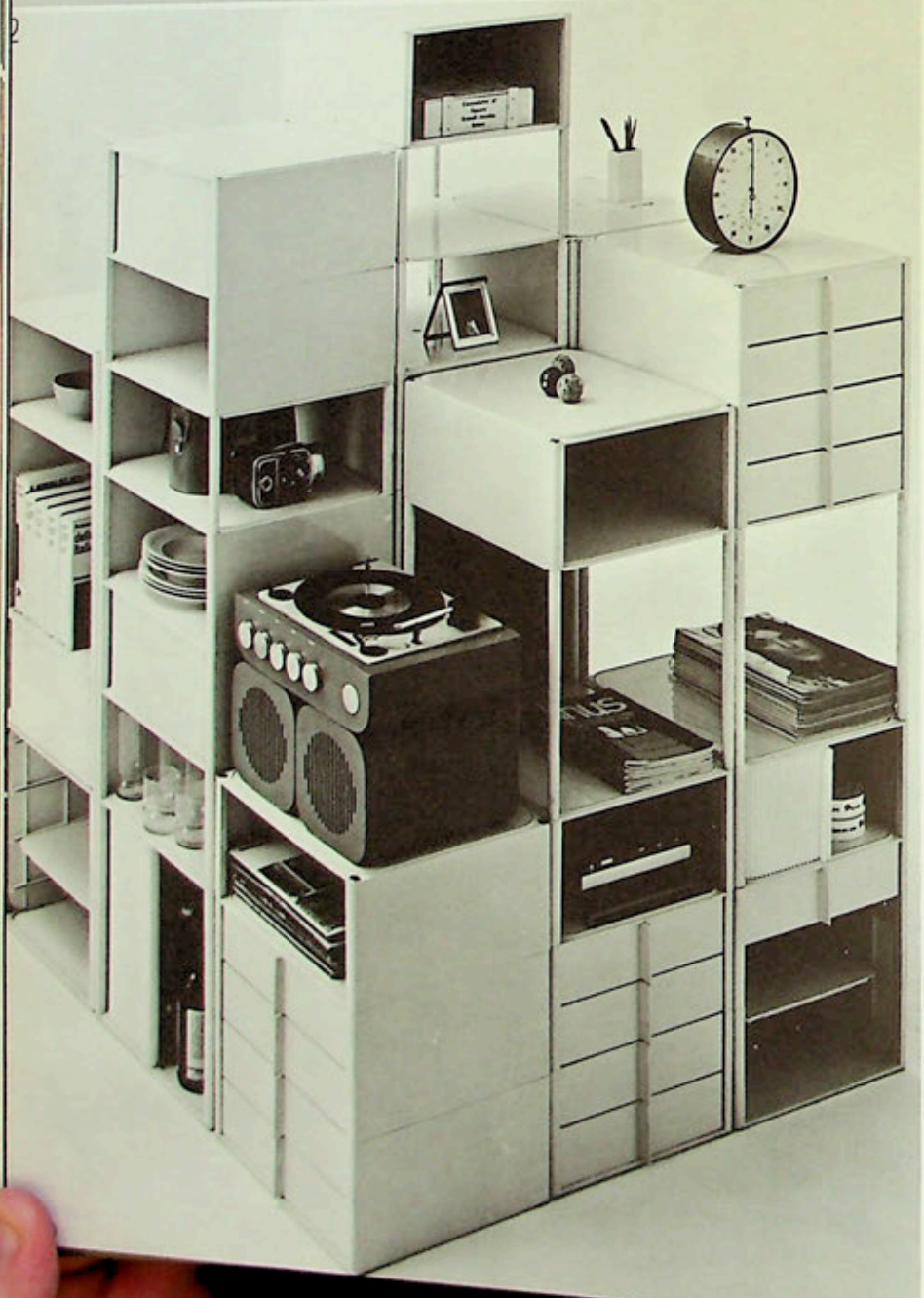






1 Quelques créations récentes de Willy Rizzo: deux tables rondes en lamifié, l'une plus spécialement destinée aux repas, comportant au centre un plateau tournant, en acier inoxydable (diam. 130 et 160 cm), l'autre creusée d'une vasque ronde, également en acier inoxydable, pouvant servir de bar ou de bac à fleurs (diam. 130 cm); une table basse, carrée, en lamifié; deux sièges faits d'un coussin souple sur une structure circulaire rigide. Distribué en France par Dario Boccara Contemporain.
2 Cette chaîne stéréo comprenant radio, tourne-disque et magnétophone, qui se referme en un bloc compact de 51 cm. de côté, a été conçue par Mario Bellini, avec la collaboration de Dario Bellini, pour Brionvega. Diffusion France: Distrimex.
3 Cette série de cendriers créée par Eleonore Peduzzi Riva pour Vistosi est réalisée en trois tons et en trois dimensions: bleu-noir, blanc translucide et transparent; 26, 21 et 16 cm.





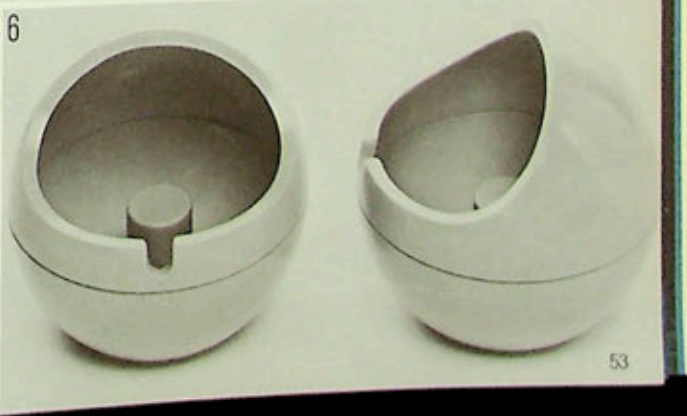
1 Angelo Mangiarotti a donné à ces sièges par éléments formant banquette une armature en S qui en assure la souplesse et le confort. Edités par Lema.
2 Ce bloc-rangement est l'un des multiples assemblages réalisables à partir des six éléments modulaires de base récemment créés par Joe Colombo pour Elco (Eléments Coordonnés pour l'ameublement). Comme les différentes pièces d'un mécano, ces éléments sont livrés « en boîte » et s'ajustent par un système très simple de joints et de tubes. Diffusion France: Jamica.
3 Dans la série « Modulo 3 », de Bob Noorda et Franco Mirenzi, chaque gamme de meubles — tables de travail ou volumes de rangement — est conçue selon un module tridimensionnel permettant un grand nombre d'applications et une organisation efficace de l'espace disponible. Un double profilé d'onglets en aluminium assure un démontage facile des bureaux. Les blocs de rangement, amovibles, sont montés sur roulettes. Diffusion en France: E.I.B.
4 Création du Studio K pour Lyda Levi, cette chaise longue est faite d'une structure métallique tendue de cuir noir, marron ou blanc.
5 Une salle de conférence réalisée par Formanova: autour des longues tables à plateau de palissandre sur piètement nickelé mat, une série de fauteuils « Poney », à dossier enveloppant. Les mêmes sièges existent avec un piètement à roulettes. Les cendriers sont également une création de Formanova. Diffusion: Formanova France.

3

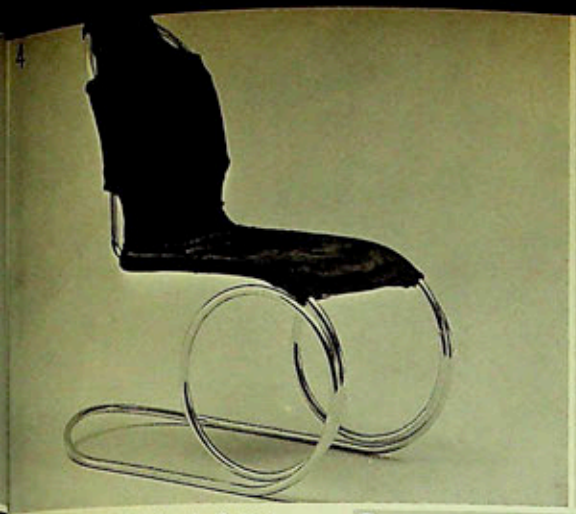
4

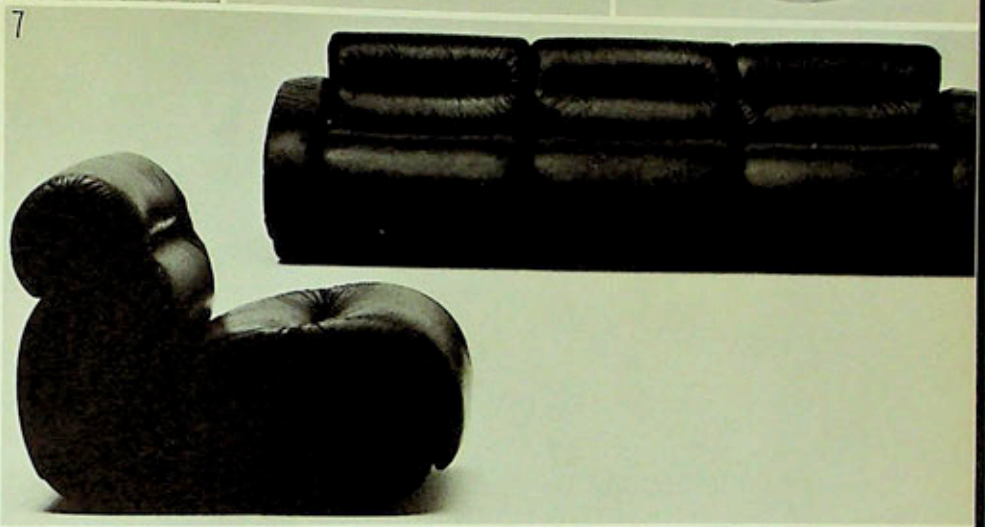
5

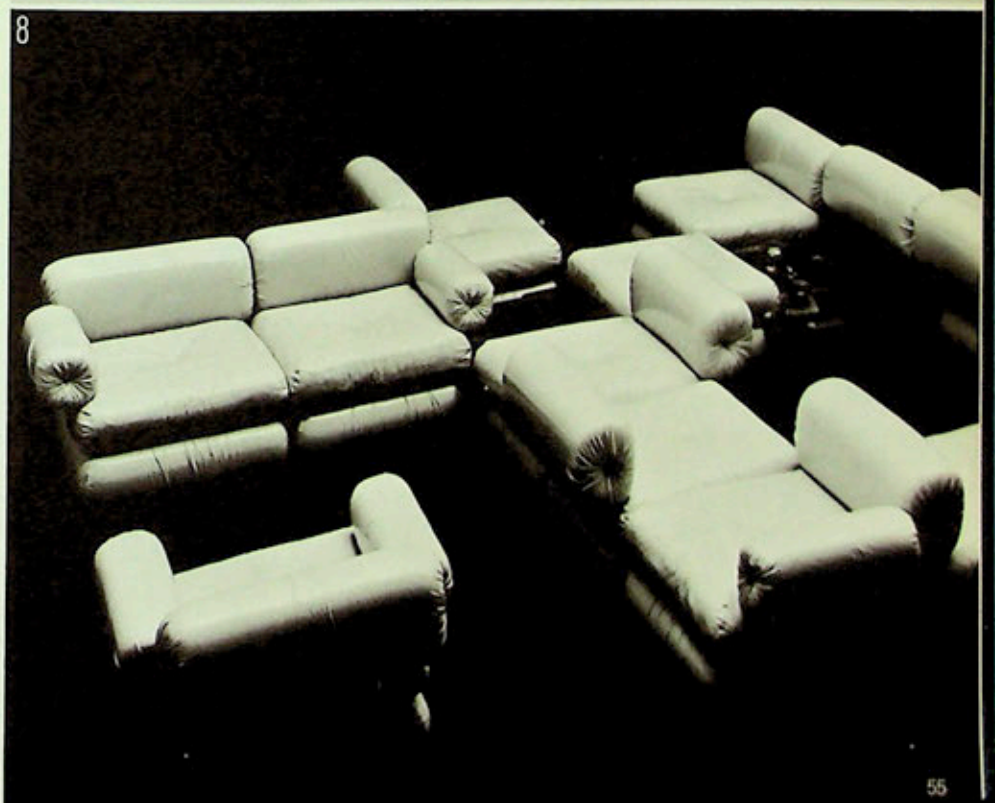
1 Devant une toile de lin imprimée à motifs bruns sur fond blanc de Fede Cheti, une statuette de bronze, une timbale en vermeil, des objets en perspex d'Albrizzi.
2 Nouvelle création de Venini, ces verres ne comportent pas de pied. Les flûtes, de ligne très fine, prennent place dans un socle évidé en forme de cônes.
3 Dessinée et éditée par Pozzi, une série de vases, coupes, assiettes et plateaux de céramique, empilables en volumes coniques. Diffusion France: SAVE Béré.
4 Verres en cristal de la série « Mapal », dessinée par Sergio Asti pour Arnolfo Di Cambio.
5 Blanc, rouge, terre cuite ou vert transparent, ce réceptable cubique, haut de 28 cm. conçu par Opi peut servir à jeter ou à mettre de côté papiers, lettres, journaux et accessoires divers, dans un bureau, une salle de séjour, une salle de bains, etc. Edité par Cini & Nils. Diffusion France: L'Avant-Seine et Oggi.
6 Cendrier en mélamine blanche, rouge, jaune, sable ou noire, créé par Opi pour Cini & Nils. Sa forme sphérique, évitant les courants d'air arrête la combustion des bouts de cigarette. Diffusion France: L'Avant-Seine et Oggi.



2
4
3
54

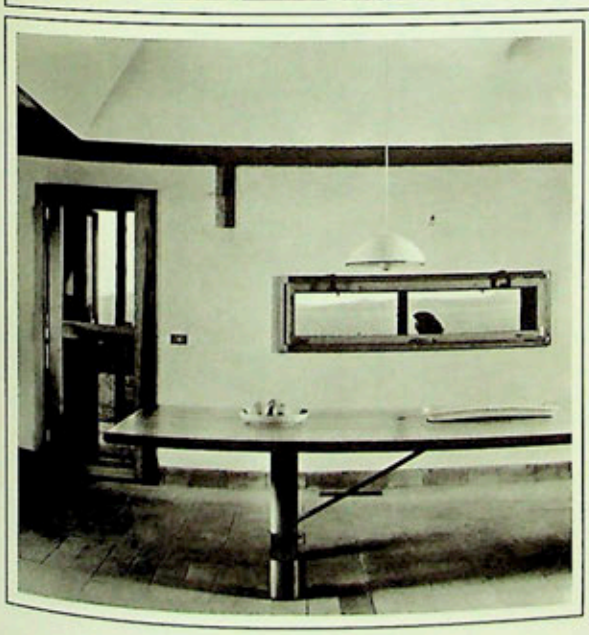






1 Création de Paolo Caliari pour Linea T, « Valigia » est une lampe de table ou de sol en perspex blanc facile à transporter grâce à la poignée saillante de la partie haute.
2 Cette lampe de plafond en aluminium laqué est une autre réalisation de Paolo Cagliari pour Linea T. Diffusion France: Distrimex.
3 Lampe à réflecteur en résine blanche, noire ou rouge, dessiné par Elio Martinelli. Edité par Martinelli Luce. Diffusé en France par Formes Nouvelles.
4 « Ela/Esse » siège en tube de métal chromé, garni de cuir ou de toile, créé par Enio Chiggio pour Nikol Internazionale. Diffusion France: L'Avant-Seine et Oggi.
5 En chêne naturel avec ferrures de cuivre brut, « X-Chair » est un fauteuil pliant à dossier et siège rembourré. Mc Guire Company. Diffusion en France: Société Ngor.
6 Déterminant une position redressée, attentive à l'interlocuteur, le siège « Primate » d'Achille Castiglioni exprime une conception radicalement opposée à celle du fauteuil traditionnel, imposant, rebondi, favorisant les attitudes fléchies et affaissées. Edité par Zanotta.
7 Fauteuil et divan de la série « Rolls », récemment créée par Sergio Asti pour Flexform.
8 Les sièges « Bauhaus » en mousse expansée et dacron sont faits d'éléments d'un assemblage facile, par simples tiges métalliques, permettant de varier l'inclinaison des dossiers, la composition et la longueur des sièges. Edités par Giovannetti.

1 Réalisé par le cabinet Thual, l'escalier d'accès au drugstore de la Galerie « Les Champs », qui vient d'ouvrir aux Champs-Elysées.
2 Dans la galerie marchande, l'architecte Natale a adopté pour les murs, des éléments de céramique en relief blanc cassé réalisés par Cava (Distribué en France par Distrimex).



FRATELLI LUALDI

Industries du bois

20010 MARCALLO (Milan)
Via Roma, 16 - Tél. 976.723

Spécialistes en construction de portes et fenêtres de villas.

Tous les travaux sont exécutés d'après dessins d'architectes.

NATURE ET EXPRESSION DANS L'ART EMILIEN

Suite de la page 15

De Vitale à Morandi, Arcangeli a discerné chez tous ces artistes émiliens des points communs: ils ont la même conception de l'espace animé et comme créé par les corps et les choses. Ils ont le même goût pour le détail significatif et le réalisme familier. Ils recherchent une forme solide, évidente, exprimée au moyen d'un clair-obscur étroitement lié à la puissance expressive de la couleur. Leur thème, c'est la vie même, celle de tous les jours: c'est pourquoi des miracles y sont quotidiens; les saints y ont des visages d'hommes et leurs douleurs ou leurs joies pourraient être les nôtres.

Au cours de son enquête passionnée, Francesco Arcangeli a maintes fois cité ses amis de la Surintendance et de la Pinacothèque de Bologne et les historiens de l'art bolonais comme l'incomparable connaisseur du XVII[e] siècle, Denis Mahon. Mais l'exposition est avant tout un hommage à la mémoire de son maître Roberto Longhi auquel la préface du catalogue est, d'ailleurs, dédiée; Arcangeli reprend maintes fois ses idées (même s'il cherche à s'en dégager comme, par exemple, à propos d'Andrea di Bartoli...). La mémorable exposition du « *Trecento Bolonais* » (1950), hélas sans catalogue, mais qui avait donné lieu à la publication d'une importante et lucide préface de Roberto Longhi (Paragone), les « Momenti della pittura bolognese » qui, dès 1935, constituaient la somme de ses cours universitaires où l'histoire de l'art bolonais était, comme l'écrit Francesco Arcangeli, vu « avec les yeux les plus pénétrants qui puissent être », ont tissé la trame de la tapisserie où Arcangeli a ajouté tant de points nouveaux. A cet hommage, dans les quelques paroles d'introduction qu'il a prononcées lors de l'ouverture de la Biennale, l'auteur a tenu aussi à joindre son frère, le poète Gaetano Arcangeli, brutalement disparu à quelques jours de l'inauguration, tribut d'affection rendu non seulement à une personne chère mais aussi à l'un des maîtres de sa sensibilité, à celui qui l'avait, pour la première fois, mené vers la vieille Pinacothèque de Bologne si riche en chefs-d'œuvre de l'inspiration populaire. Dans ce double hommage survit ainsi, à jamais, l'exemple de ceux qui ne sont plus. La boucle se trouve donc extraordinairement bouclée entre l'auteur et ses maîtres, ceux qui l'ont aidé à entendre le chant de vie et de mort des vieux peintres de Bologne. Il est extraordinaire que les dernières phrases de la préface d'Arcangeli, par une mystérieuse prescience, soient une allusion à cet incessant duo, à sa tragédie, mais aussi à son triomphe: « In questa mostra si rende conto, spero non illegittimamente, di un tramando di vita, non come superbia umanistica, ma come umana cognizione della morte; e, forse come umana vittoria sulla morte ».

Si vous voulez en savoir davantage, reportez-vous au catalogue de l'exposition « *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana* », *Bologne, Palazzo dell'Archiginnasio, 12 Septembre-22 Novembre 1970*, Préface et Catalogue critique de Francesco Arcangeli, notices biographiques de Clara Calbi.

DE CHIRICO
ou la peinture à rebours

Suite de la page 8

Cette photographie toute récente de Giorgio de Chirico, publiée le 14 décembre 1970 par le quotidien de Rome **Il Tempo**, montre le «maestro» devant ses célèbres **Muses Inquiétantes**, lors de l'inauguration d'une exposition De Chirico-Salvador Dali. A noter l'attitude quasi gaullienne du «maestro» qui n'a rien perdu de sa superbe à 82 ans. Notons aussi la curieuse coïncidence de l'exposition conjointe de deux artistes qui ont beaucoup en commun, ne serait-ce que par les critiques dont leur comportement fait l'objet. En exposant dans la même salle, ont-ils voulu faire front ensemble contre ces critiques?

De Chirico e Dali alla Nuova Pesa

Con questa esposizione si è inaugurata alla Nuova Pesa (via del Babuino 42) la stagione di alto spettacolo-divagazione: è stata aperta ieri al « Caffè » Salvador Dalì. La mostra riunisce diciotto opere del pittore catalano e altrettante di Giorgio De Chirico: quella scelta ad arte dal suo dipinto esposto a « La Muse inquietanti » .

Disons même que par l'interrogation que provoquent en nous ses proclamations péremptoires, de Chirico nous aide à rester conscients de la précarité de l'échafaudage sur lequel l'art est juché. Déjà certains de ses tableaux « métaphysiques » de Ferrare, avec leurs enchevêtrements de cheralets, en étaient une représentation saisissante, alors que le thème plus tardif des « Deux archéologues », aveugles au présent mais absorbés dans l'exhumation de la « beauté » enfouie, nous découvre l'envers de cette situation typique.

Au moment où la conception sélective et arrogante de l'art, instaurée depuis la Renaissance par les « humanistes » paraît sérieusement ébranlée, nous devrions plutôt envier la liberté avec laquelle de Chirico peint indifféremment des « chefs-d'œuvre » ou des « croûtes » et son exemple est d'autant plus concluant qu'il ne cesse de clamer son allégeance à la « grande peinture ». S'il se trompe, n'entraîne-t-il pas avec lui dans sa ruine tout le système de références et tout le vocabulaire dont se nourrit encore l'exégèse de l'art?

Un des très rares peintres contemporains auquel de Chirico reconnaît du « talent », Derain, disait des mauvais tableaux qu'il fallait bien les faire « aussi ». C'est dans cette piétaille de la peinture que les futurs aréopages iront en effet fouiller pour y découvrir les nouveaux « chefs-d'œuvre », lorsqu'ils auront fait table rase des préférences de leurs prédécesseurs. Ne suffit-il pas de parcourir les musées et d'examiner les « chefs-d'œuvre » avec un peu d'attention pour constater que, seules, d'indéfinissables nuances et quelques idées reçues les distinguent souvent des « croûtes ». Chaque fois que les spécialistes tentent de soutenir leurs affirmations, ils ne peuvent qu'invoquer les plus banales recettes d'atelier ou les plus navrants préceptes d'académie. A ce compte et selon le critère choisi, les de Chirico d'après 1918 pourraient tout aussi bien devenir des « chefs-d'œuvre » et les tableaux « métaphysiques » des « croûtes ».

Tentons au moins de cerner, à défaut d'une explicitation cohérente de sa part, ce que le terme « grande peinture » signifie exactement pour de Chirico. La réponse est inscrite dans l'évolution de son style vers le « fa presto » baroque: c'est en multipliant les morceaux de bravoure qu'il a cru s'égaler aux maîtres anciens mais s'abuse-t-il vraiment s'il se targue de rejoindre ainsi la haute tradition italienne? Ne savons-nous pas, depuis la découverte des « sinopie » frémissantes sous des fresques souvent compassées, que, dès l'origine, les peintres italiens voulurent assimiler le génie pictural au brio gestuel de la touche. A l'inverse, le « fini » ne fut jamais pour eux que le résultat d'une application de commande, bonne à éberluer les mécènes tatillons.

On peut donc présumer que sa passion de néophyte pour la « grande peinture » contraignait de Chirico à se rallier sans réserve à cette échelle des valeurs et, par conséquent, à prendre conscience de l'aspect « d'images peintes » de ses « Places Italiennes ». La suite des événements devait confirmer que leur dessin linéaire et leur pigmentation lisse les mettaient à la portée du premier plagiaire venu.

Dès ce moment, il semble avoir perdu confiance en son pouvoir de compenser ce qu'Apollinaire appelait déjà son « inhabileté » picturale par l'indiscutable supériorité de ses dons de visionnaire. Son organisation de la peinture « à rebours », loin d'avoir comme pour Duchamp le caractère d'une rupture dynamique, se soldera par l'amputation d'une partie de lui-même, par un amoindrissement qu'il s'efforcera de travestir en apothéose mais dont il ne cessera plus d'éprouver et d'exprimer l'amertume. Victime et dupe de l'ambiguïté du langage d'esthétique, il perdra sa capacité de concentration hallucinatoire pour se disperser en de douteux essais de virtuosité plutôt lourde.

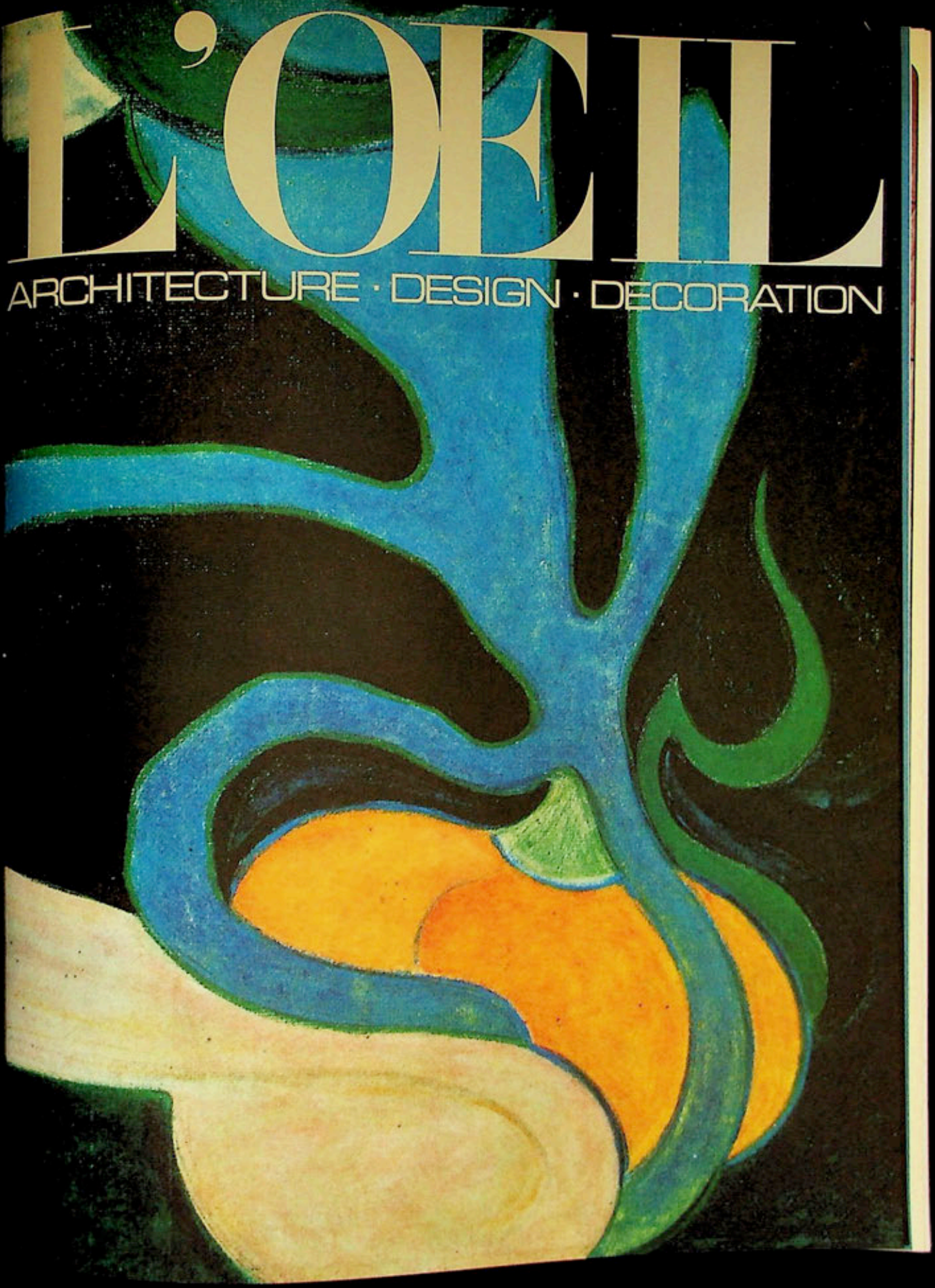
Convenons cependant que, jusque dans son confusionnisme et jusque dans son inconséquence, sa mutation ne fut pas sans quelque grandeur paranoïaque et il lui est même arrivé, par éclairs, de frôler la réussite. Je pense à ses représentations des « Bains mystérieux », notamment à celle qu'il a exécutée en 1958 et où un cygne, pris au piège dans des flots en lames de parquet, exhale son chant symbolique. « Image peinte » assurément mais qu'on ne saurait sans tricherie passer à la toise des professeurs. Peu importe aussi qu'ayant autrefois inspiré Magritte, il paraisse le démarquer en 1968 en faisant du « Retour d'Ulysse » une promenade en barque sur carpette d'appartement. N'est-ce pas le seul moyen dont il dispose encore pour s'évader de sa sinistre galerie d'autoportraits empaillés, pour renouer furtivement avec la « Stimmung » de sa jeunesse et pour jouer avec une parfaite bouffonnerie malicieuse le rôle désuet de grand peintre total?

"MELAINA"
Design Rodolfo Bonetto
DRIADE
20124 Milano via Restelli 5 tel. 6884444

valentine
olivetti

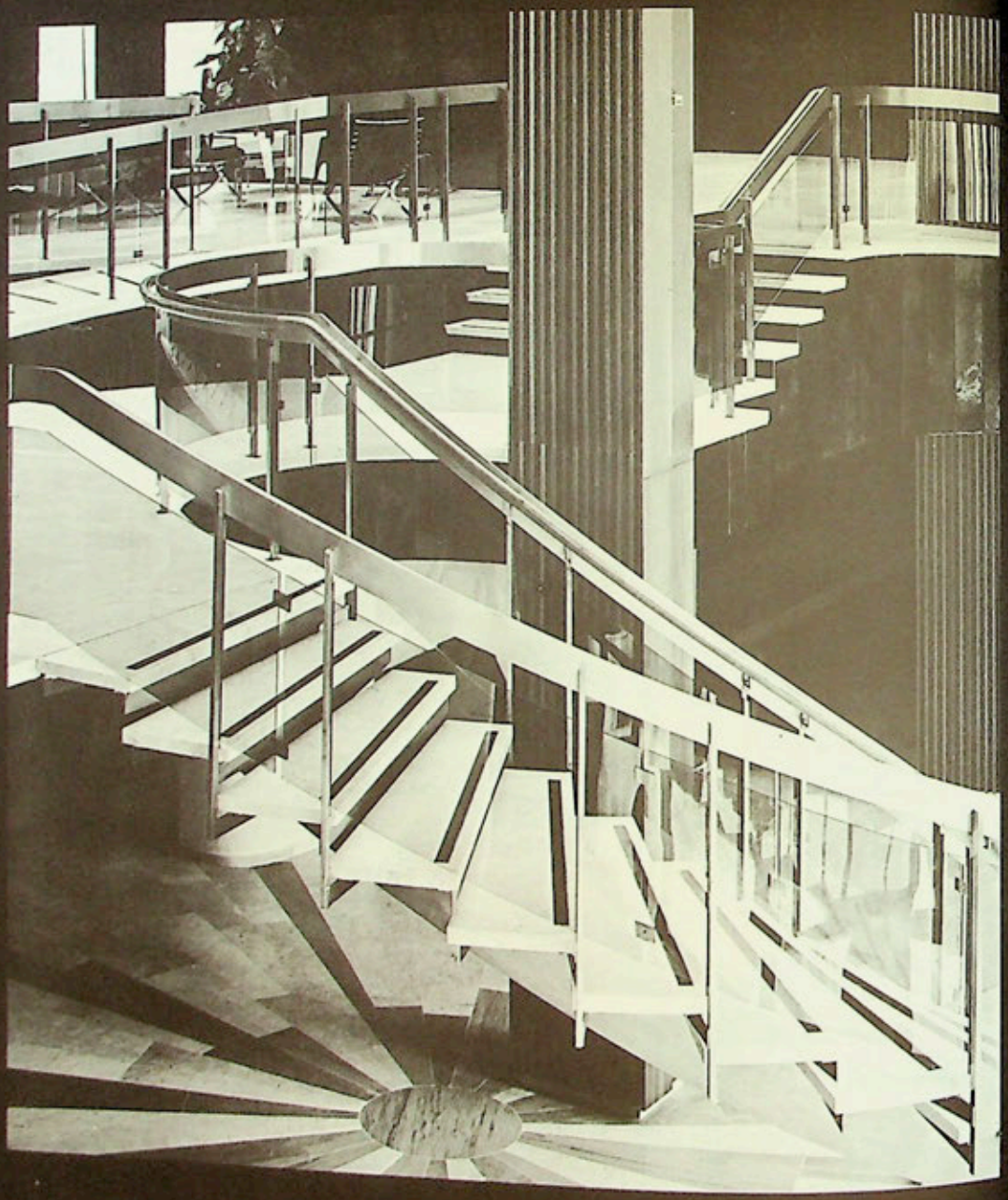
L'ŒIL

ARCHITECTURE · DESIGN · DECORATION



ABP Bâtiment

14, rue du Chef de Ville — 60 MESNIL-en-THELLE — Téléphone 29



Photographie

Rampants d'escalier et garde-corps

Altuglas
Perspex
Plexiglas

ESTHÉTIQUE ET INDUSTRIE

NOËL DAVOINE

AMENAGEMENT INTÉRIEUR DES LIEUX DE TRAVAIL ET SIEGES SOCIAUX

129, RUE DE L'ABBÉ GROULT - 75 PARIS 15e - TÉL. : 532.27.09 - TELEX 25639

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — FÉVRIER 1971 — N° 194

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Graphisme et maquette: Heide Lipinski-Jetter

Publicité

Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir

Laurent Sully Jaulmes: pages 2 à 4, 7 et 61 – Pierre Joly-Vera Cardot: pages 14, 15, 16, 19, 31, 34 à 40 et 43 – Marc Lavrillier: pages 20 à 23 et 48 à 50 – Roger-Viollet: page 25 – Atget: page 25 – René Pari-Le Figaro: page 26 et 27 – Jean-Edgar de Trintignian: pages 44 et 47 – M2M3/Alain Hardy: pages 53 à 55.

Photographies en couleurs

Laurent Sully Jaulmes: pages 5 et 6 – Pierre Joly-Vera Cardot: pages 17, 18, 32, 33, 41 et 42 – Jean-Edgar de Trintinian: pages 45 et 46 – Marc Lavrillier: page 51 – J.-P. Laffont: page 52.

Notre couverture

Henry van de Velde: Composition abstraite de fruits. Rijksmuseum Kröller-Muller, Otterlo.

Notre prochain numéro

La peinture en Savoie: nouvelles analyses – Deux expositions à New York: Dessins italiens du XVIII^e siècle, au Metropolitan Museum. Quatre Américains à Paris, au Musée d'Art Moderne – Giorgio Morandi – « Un mangeur de gardiens », d'Ipoustéguy – Alternative suédoise.

Abonnements

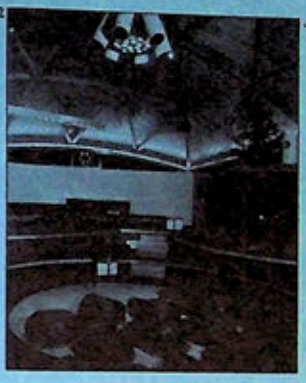
France: *Fr. 125.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 139.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 95.—; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1300.—; M^me Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél. (02) 53 14 18 CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 100.—; A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£11.–; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$28.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $31.—)*
Canada: *$28.— (recommandé: $32.—) L'Œil, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 110.—; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

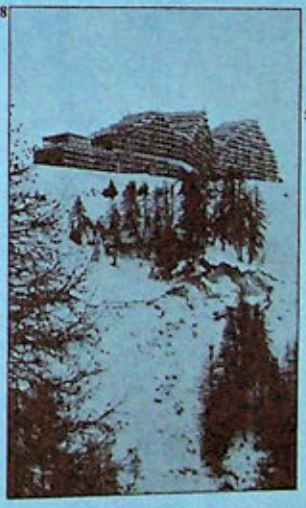
Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

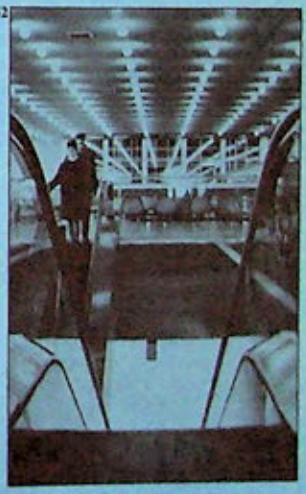
Sommaire

2 Pionniers du XX[e] siècle
Texte d'Alain Blondel et Yves Plantin:
L'expressionnisme naturaliste de Guimard
Textes de François Loyer:
Henry van de Velde et son foyer
L'espace d'Horta

20 Après les Halles, par François Loyer
31 Habiter en montagne, par Pierre Joly
44 Deux nouvelles stations de métro à Bruxelles
48 Clamart 3
52 A New York, un air nouveau pour Air France
56 Livres sur l'architecture







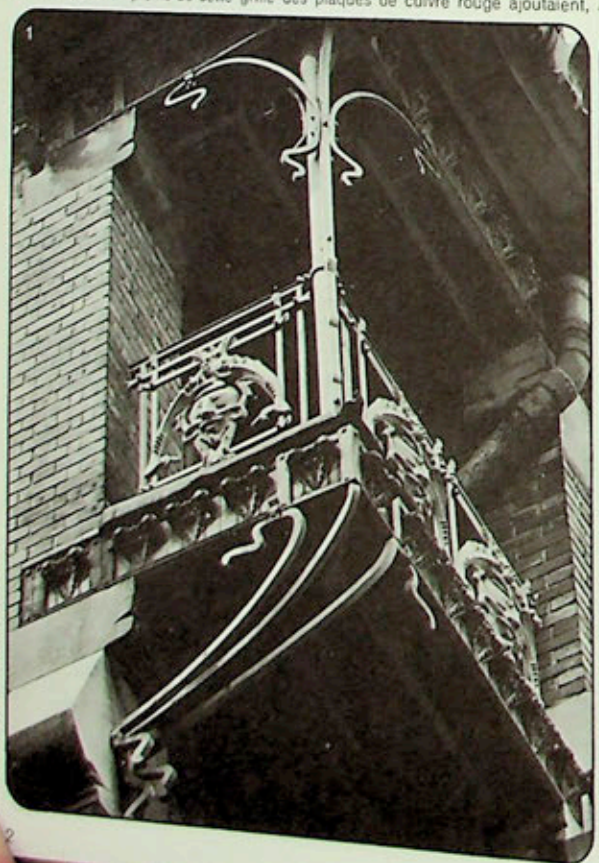
Pionniers du XXème siècle

Le Musée des Arts Décoratifs de Paris inaugure une série de manifestations consacrées à l'art du début du siècle par une exposition Guimard, Horta, van de Velde. Nous présentons ici, à cette occasion, trois bâtiments édifiés par ces créateurs qui cristallisèrent simultanément des formules architecturales depuis longtemps en gestation

L'EXPRESSIONNISME NATURALISTE DE GUIMARD AU CASTEL BERANGER

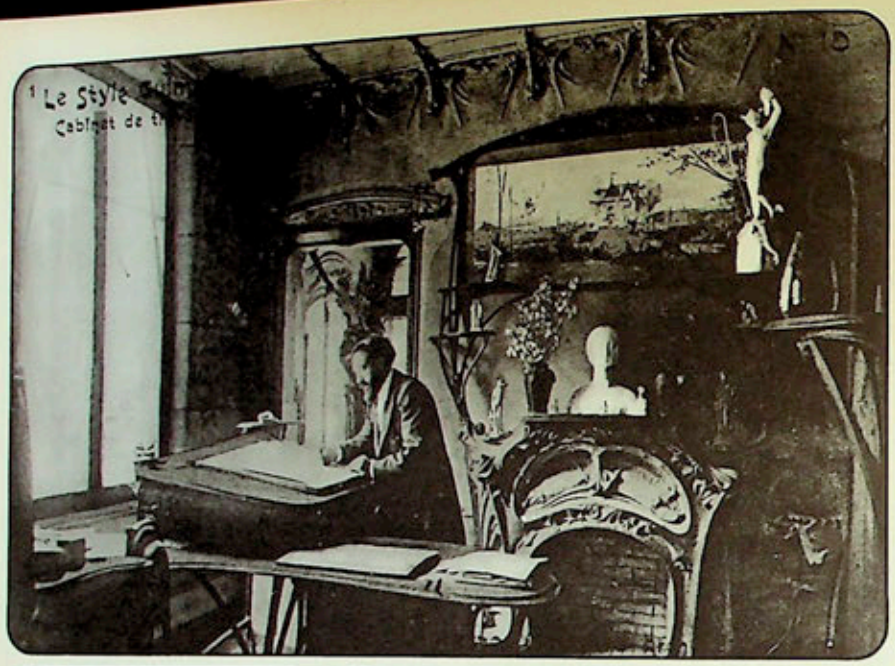
Alain Blondel et Yves Plantin

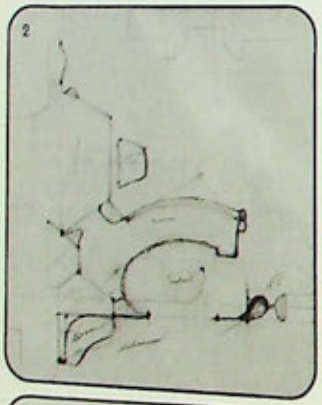
1 Balcon d'angle. Fer forgé, fonte, grès, brique, pierre de taille et meulière. Guimard a toujours aimé les oppositions de matériaux, dont il use ici avec le maximum d'exubérance. 2 Articulation de la façade rue La Fontaine avec celle sur le Hameau Béranger. Le gros œuvre date de 1895, c'est-à-dire avant la révélation de la courbe. Cet angle montre pourtant que Guimard avait déjà le souci d'adoucir les changements de plan de ses façades. 3 Porte d'entrée — 1896. Dans les pleins de cette grille des plaques de cuivre rouge ajoutaient, à l'origine, la polychromie à la violence du graphisme.

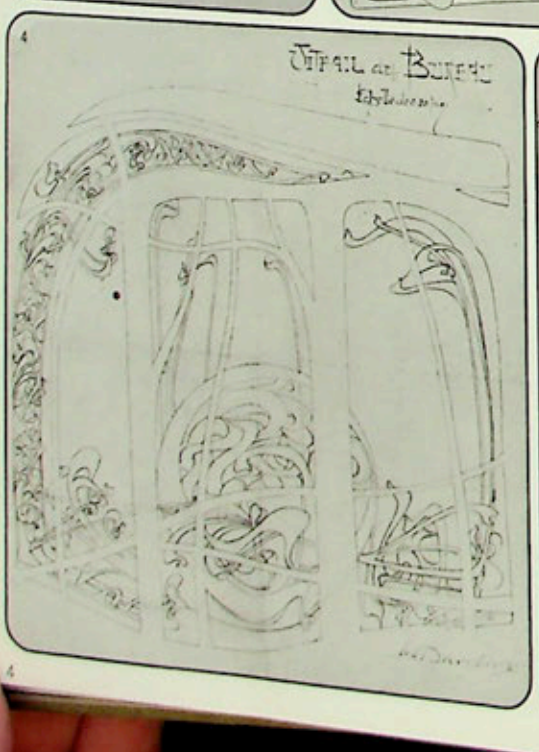


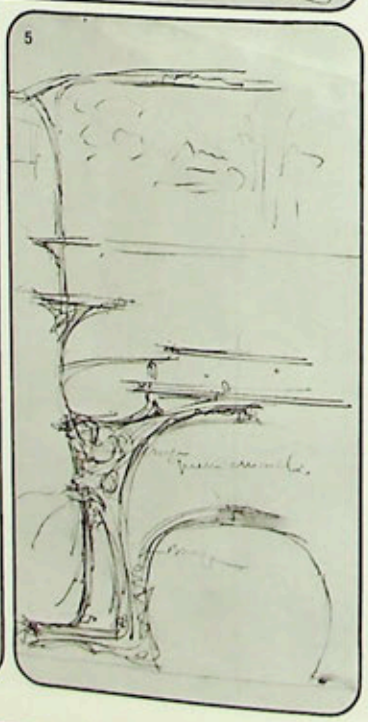
Photos: Laurent Sully Jaulmes

LE PRIMÉ
RS DE FAÇADES
LE DE PARIS
ARD Architecte 1897-98
BERENGER



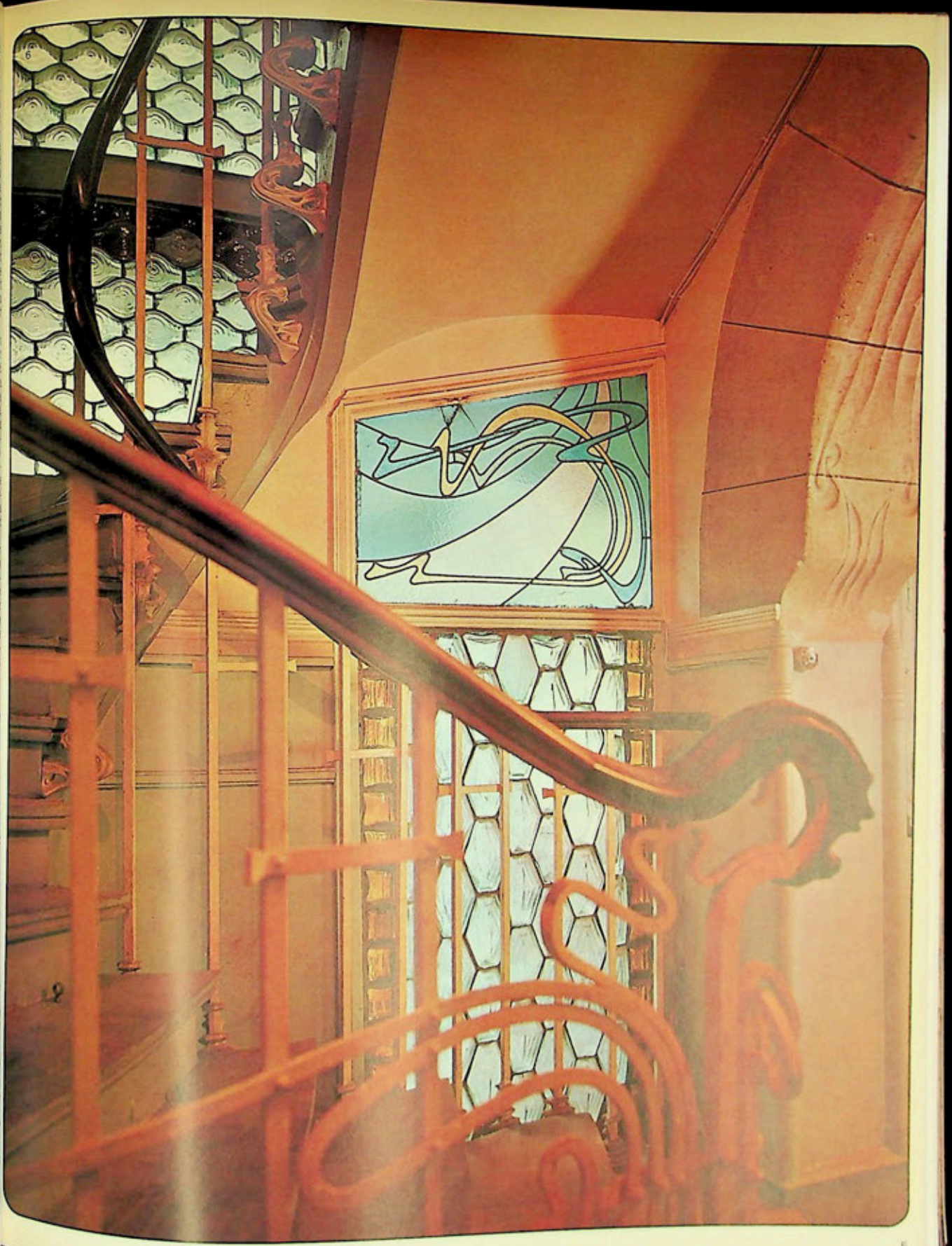






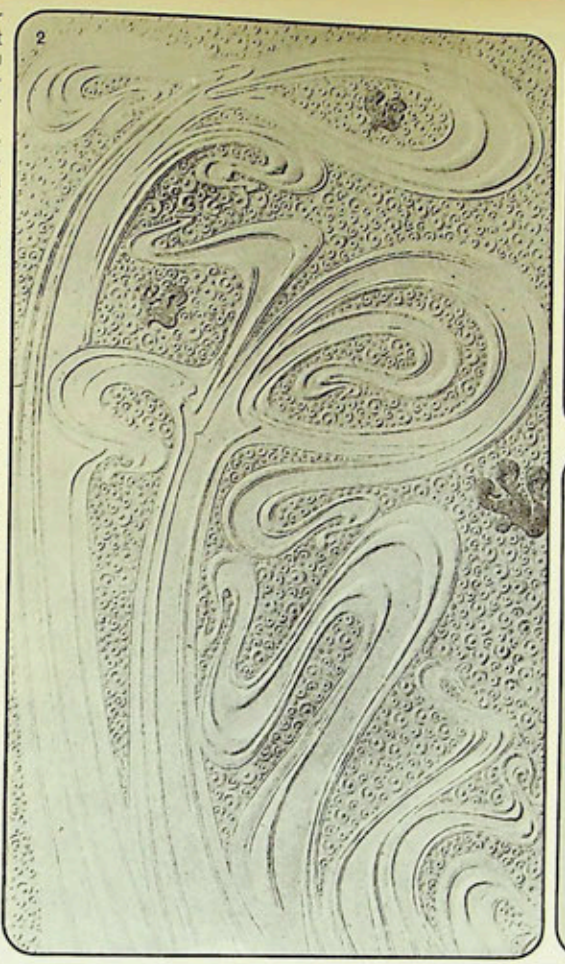
Faire connaissance avec Gui-
mard par le Castel Béranger e
la méthode la plus courante et la
plus directe. Ce n'est pas forcé-
ment la plus logique. Si l'on con-
sidère l'ensemble de son œuvre
on constate que Guimard a
avant tout un architecte de co-
meures particulières. Ainsi entre
1890 et 1910, sur vingt ans, il ne
construisit que deux immeubles
d'habitation, alors que dans le
même laps de temps il réalisa
une trentaine de villas et d'hôtels
particuliers. Sans prétendre que
cette proportion soit le reflet d'un
choix, il faut convenir que c'est
dans le cadre d'un programme
individuel pour un client qui était
très souvent un ami que son sens
de l'organisation de l'espace fut
le plus libre de se développer.
Confronté pour la première fois
avec le problème d'un bâtiment
de 6 étages devant contenir 36
logements, Guimard l'envisagea
autant qu'il put dans le sens de
l'individualité la plus grande.
L'emploi intensif des projections
et des retraits allié aux différen-
ces de niveaux articule les façades avec un maximum de fan-
taisie. Elles sont le reflet d'une
même diversité dans les appar-
tements. Des aménagements
intérieurs différents accusent
encore leurs particularismes.
Cette imagination dans le plan
était déjà une chose bien neuve
à l'époque. D'autre part des in-
ventions comme l'emploi d'un
mur de verre séparant l'escalier
principal de l'escalier de service
extérieur et réalisant un véritable
puits de lumière au cœur du bâ-
timent sont devenues célèbres.

1 Guimard à son bureau. Guimard avait son bureau au rez-de-chaussée du Castel Béranger. C'est un rare exemple d'honnêteté vis-à-vis de ceux qu'il logeait. Ce contact entre l'architecte et ses clients n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir.
2 Plan du bureau. Croquis de Guimard. Le bureau que l'on peut voir actuellement au Musée des Arts Décoratifs faisait partie d'un ensemble très complexe d'un « fonctionalisme » des plus poussés.
3 Page de garde de l'album du Castel Béranger. Pour mettre en lumière les principes qu'il avait appliqués au Castel Béranger Guimard fit éditer en 1868 un luxueux album de photos et de dessins. Le titre est explicite: qu'on ne s'y trompe pas: il s'agit d'Art et non point d'ornement.
4 Dessin d'un vitrail pour l'atelier de Guimard. Les dessins de Guimard pour les vitraux sont innombrables. Il était passionné par cette technique et s'en servait pour filtrer la lumière jusqu'au plus profond de ses demeures.
5 Etude pour la cheminée du bureau de Guimard. Le mobilier et l'architecture intérieure étaient la plupart du temps conçus globalement. Il en est ainsi du cadre en bois qui surmonte la cheminée en bronze et tôle émaillée.
6 Départ de l'escalier principal. Guimard n'impose pas aux matériaux qu'il emploie le moule d'un style autoritaire. Chacun, au contraire, est exprimé de la manière la plus directe, sans travestissement.



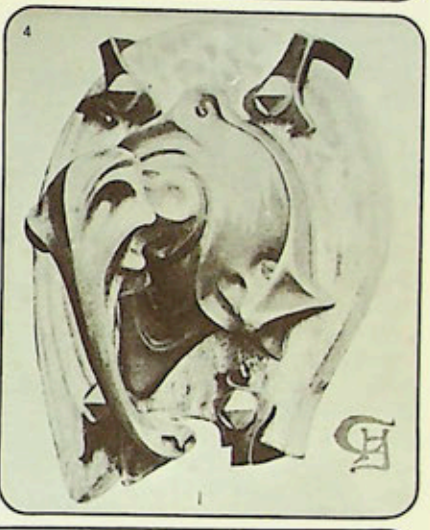
Mais le cadre de cet article pour parler d'architecture risquerait d'être un peu serré, l'exemple du Castel Béranger étant au demeurant trop particulier pour présenter Guimard sur ce plan.
En effet, la force de l'impact visuel que le visiteur reçoit en s'arrêtant devant le 14 de la rue La Fontaine s'explique d'abord par le sentiment très rarement éprouvé d'une œuvre incroyablement personnalisée. Si l'on considère alors les dimensions de l'ensemble on reste rêveur devant la somme de travail et d'imagination que l'architecte dut fournir pour parvenir à ce point à imprimer sa marque dans les moindres détails.
L'immeuble fut commencé en 1895 et achevé en 1897. Il se situe par ces dates à l'exacte charnière d'un tournant fondamental dans l'œuvre de Guimard. C'est en 1896 en effet que d'un style assez mal défini où l'on discerne des réminiscences historiques à la Viollet Le Duc, il passe aux premières manifestations du véritable « Style Guimard ». Le terme n'est pas de notre invention. Il existe. Il est de Guimard lui-même qui fut du reste le seul à l'employer. La nouvelle manière se rattache en grande partie à l'Art Nouveau mais ne saurait pourtant se confondre avec lui. C'est d'ailleurs pour s'en dégager que quelques années plus tard Guimard prenant conscience d'un si personnel isolement créera cette appellation, la seule appropriée.
Le voyage qu'il fit en Belgique au cours de l'été 95 joua le rôle d'un catalyseur dans cette libération quasi instantanée de son potentiel expressif. Gratifié d'une bourse de voyage en récompense de sa participation au Salon du Champ de Mars de l'année précédente, il choisit de porter ses pas là où l'esprit soufflait. Et indubitablement c'est au Nord que quelque chose se passait.
A Liège, par exemple, que sans doute il visita, se tenait cette année là une exposition qui réunissait ce que l'Europe comptait de meilleur en fait d'arts appliqués et d'architecture. Cette

(Suite en page 60)

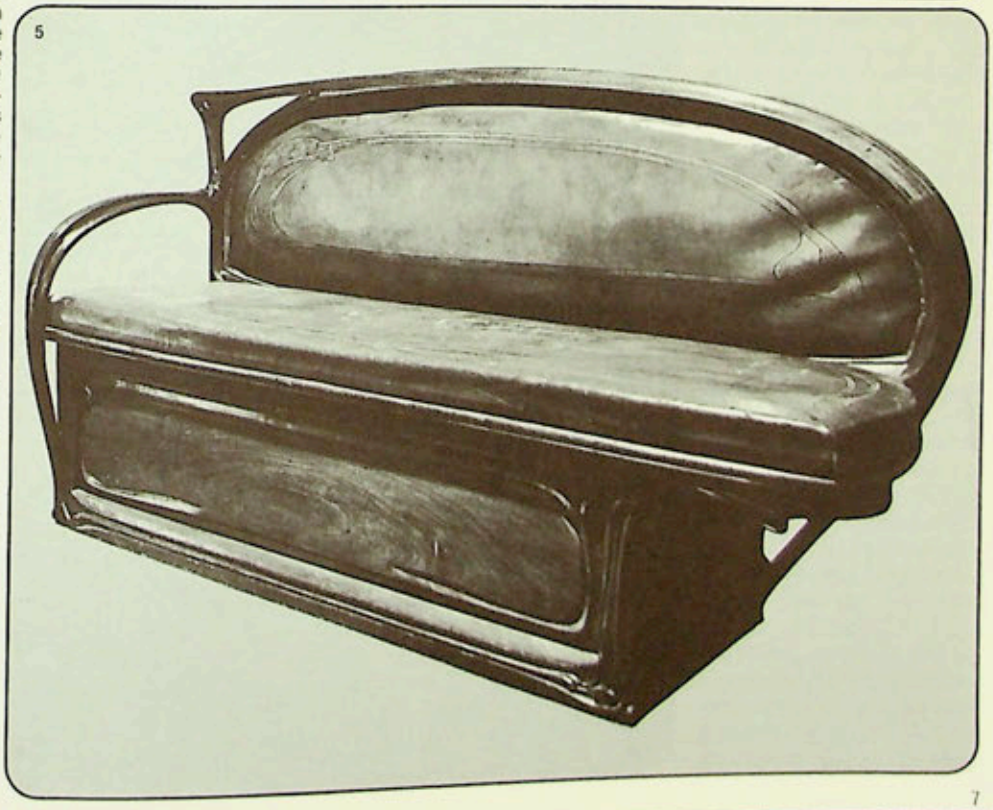


2

3



4



5

1 Mur de verre de l'escalier. La brique de verre était à l'époque d'un emploi très nouveau. Le premier essai que Guimard en fit sur une telle échelle utilisait déjà le meilleur de ses possibilités.
2 Lincrusta (panneau de carton bouilli imprimé en relief — 1896. Le geste pur semble avoir laissé ici la trace de la vitesse de son exécution.
3 Poignée de porte en bronze. Le moindre article de quincaillerie est une sculpture véritable.
4 Bouton de sonnette. Les objets destinés au contact de la main sont peut-être ceux que Guimard chargeait le plus d'expressivité.
5 Banquette-coffre — 1897-1898 (Museum of Modern Art, New York). Les courbes tendues des meubles réalisés à cette époque ne sont pas encore visibles dans l'architecture de Guimard. La jonction se fera deux ans plus tard.

HENRY VAN DE VELDE ET SON FOYER

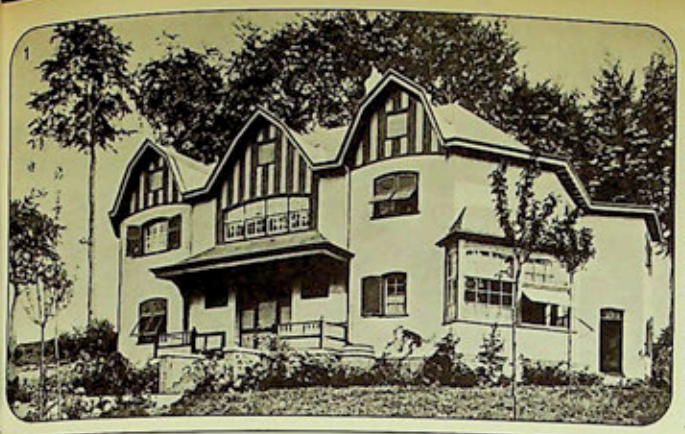
par François Loyer

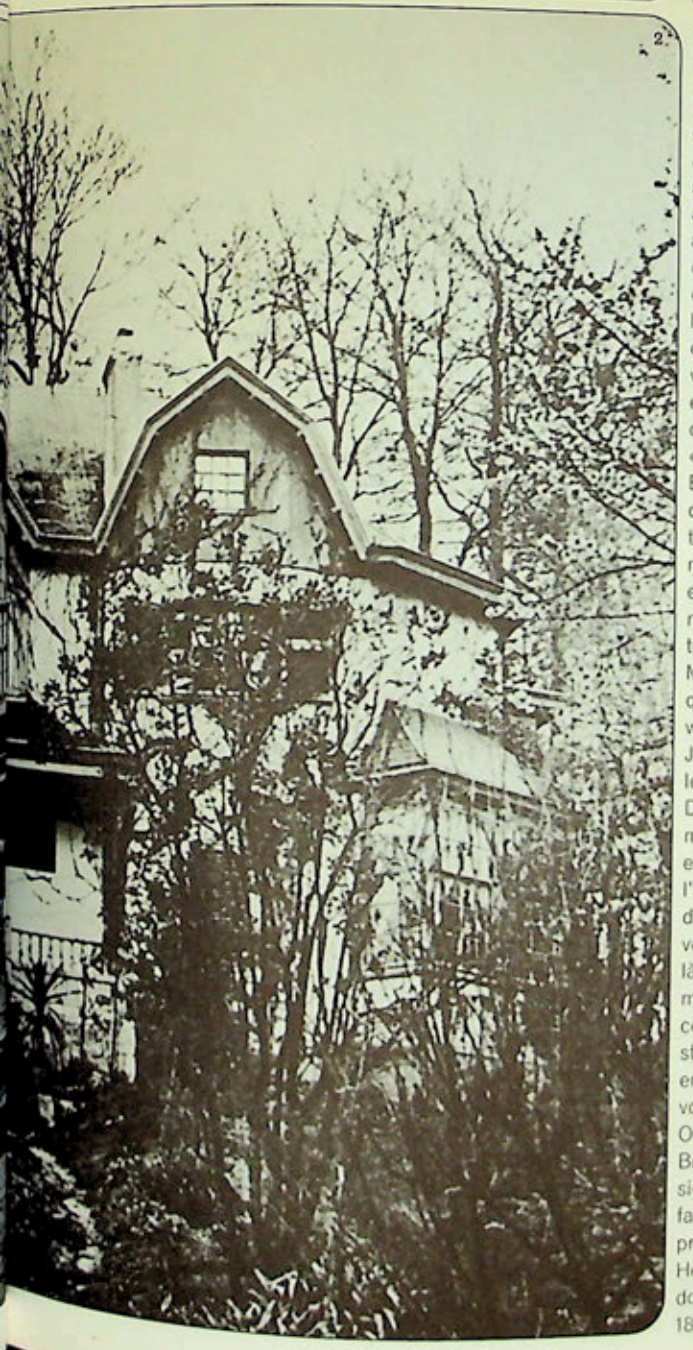
Bloemenwerf, première des quatre maisons que se construisit Henry van de Velde, reflète, à travers des documents anciens, le monde intime — sobre et raffiné — d'un des plus grands décorateurs de ce siècle

Henry van de Velde (1863-1957) fait partie de cette génération d'architectes qui, après une période de grande notoriété, se sont trouvés presque totalement rejetés durant l'entre-deux-guerres à la fois par l'évolution du goût et par celle de la politique. La guerre de 1914 avait brisé l'idéal d'unité artistique de l'art nouveau. Van de Velde, plus Européen que Belge, en a particulièrement souffert. Réfugié en Suisse puis en Hollande, il n'a jamais retrouvé dans son pays sa notoriété première, ni une inspiration tarie par l'isolement

Après un demi-siècle d'oubli injuste, l'art nouveau a d'abord reconquis sa place chez les marchands, puis dans les musées et dans le monde universitaire. La réhabilitation de van de Velde en a aussitôt résulté: le livre de A. M. Hammacher, « Le Monde de Henry van de Velde », paru en 1967, esquissait pour la première fois une étude d'ensemble sur la personnalité de l'artiste et sur son rayonnement. Malgré bien des erreurs (voir la critique de J. P. Bouillon dans « L'information d'Histoire de l'Art », n° 4/1969, l'ouvrage avait le mérite de révéler des documents inédits et de re-situer l'artiste de façon précise.

Aujourd'hui, c'est une grande exposition au Musée des Arts Décoratifs de Paris qui attire l'attention du public français sur les sources belges de l'art nouveau: van de Velde, par ses bijoux, ses objets et ses meubles, ses projets d'architecture, y occupe une place importante — faisant désirer d'autant plus vivement la publication en français des « Mémoires » de l'artiste.





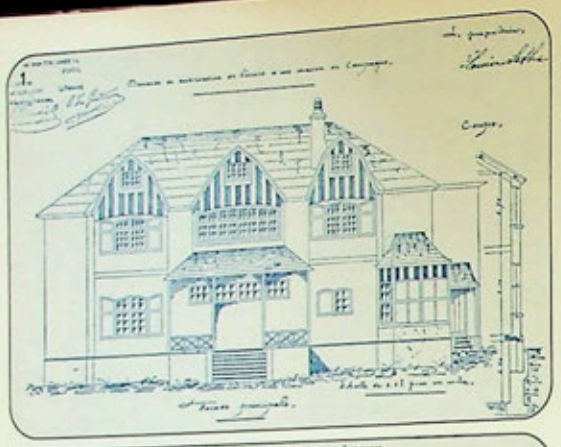
1 et 2 Ces deux documents représentant la maison « Bloemenwerf » sont extraits, l'un de l'album de famille d'Henry van de Velde, l'autre du numéro 1 de « L'Art Décoratif » en 1898. La façade, très simple, était bâtie, sur un socle de pierre jaune, en briques de Hollande. Les volets peints en vert foncé et les trois pignons alternant le gris et le vert s'inspirent des exemples populaires flamands. Le jardin, très touffu, avait été réalisé par Maria van de Velde: le choix des plantations établissait un rapport étroit avec l'aménagement intérieur.

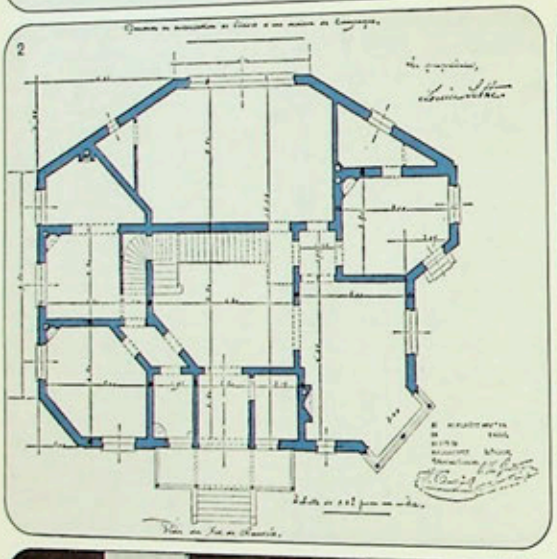
Apôtre passionné, talent polymorphe, van de Velde est un « révélateur » des transformations profondes de l'art au début de ce siècle: « il accomplit, écrit Jean-Paul Bouillon, tous les «passages » qui font l'essentiel des années 1900 — de la peinture aux arts décoratifs et à l'architecture, du symbolisme à l'abstraction, de l'ornement au fonctionnalisme ». Dans cette activité foudroyante, la maison « Bloemenwerf » est un point d'articulation essentiel — non moins important que la célèbre tenture de la « Veillée des anges » en 1892.

Elle est à la fois une prise de conscience, une prise de position et une conquête de soi-même. Elle est aussi la première expérimentation de techniques nouvelles, où les sources sont toutes visibles (Morris, Voysey, Mackintosh) mais d'emblée conquises et maîtrisées. Bloemenwerf, enfin, est une référence: Julius Meier-Graefe lui consacre le premier numéro de « L'Art Décoratif » (octobre 1898). Samuel Bing, après l'avoir visitée en 1895, confie à van de Velde l'aménagement de quatre salles dans son magasin de « l'Art Nouveau », rue de Provence — c'est là que, durant l'exposition, Edmond de Goncourt lancera son célèbre mot sur le « yachting style ». Après Bing, ce sera encore Harry Kessler, Edouard von Bodenhausen et Karl-Ernst Osthaus qui viendront jusqu'à Bruxelles: la visite les impressionnera suffisamment pour en faire désormais les appuis et les protecteurs de l'artiste.

Henry van de Velde avait abandonné la peinture à partir de 1893 — année où il inaugurait un cours d'histoire des métiers d'art à l'Académie d'Anvers et où, par l'intermédiaire de Maria Sèthe, il était entré en contact avec la production d'art décoratif en Angleterre. En avril 1894, il épousait Maria Sèthe, elle-même ornemaniste, et réalisait aussitôt pour sa belle-mère une maison de campagne à Uccle-lez-Bruxelles, 112 avenue Vanderaey. L'année suivante, en avril 1895, il déposait une demande de permis de construire au 80 de la même avenue pour sa propre maison. C'était la première des quatre maisons qu'il devait reconstruire pendant sa longue vie à Uccle, à Weimar en Allemagne, puis à Wassenaar aux Pays-Bas, enfin à Tervuren, près de Bruxelles (le dernier domicile de l'artiste, en Suisse, ayant été construit pour lui, après la mort de sa femme, par un de ses élèves).

Bloemenwerf avait, grossièrement, l'aspect d'un cottage anglais; son architecture était modeste, traditionnelle en quelque sorte, bien éloignée du somptueux hôtel Solvay, son exact contemporain. A l'intérieur, la simplicité en était presque pauvre — tout à l'inverse de la débauche des matières employées par Horta. Van de Velde, dans l'atmosphère stimulante de Bruxelles à cette période, se situait dans une position isolée, provocatrice: « A quels mobiles pouvait bien obéir un tel original? écrit-il dans ses Mémoires. La déchéance de l'architecture et la corruption générale du goût lui étaient apparues sous un aspect particulièrement repoussant. Sans aucun doute une infection avait dû étendre ses ravages sur tout ce qui se pré-



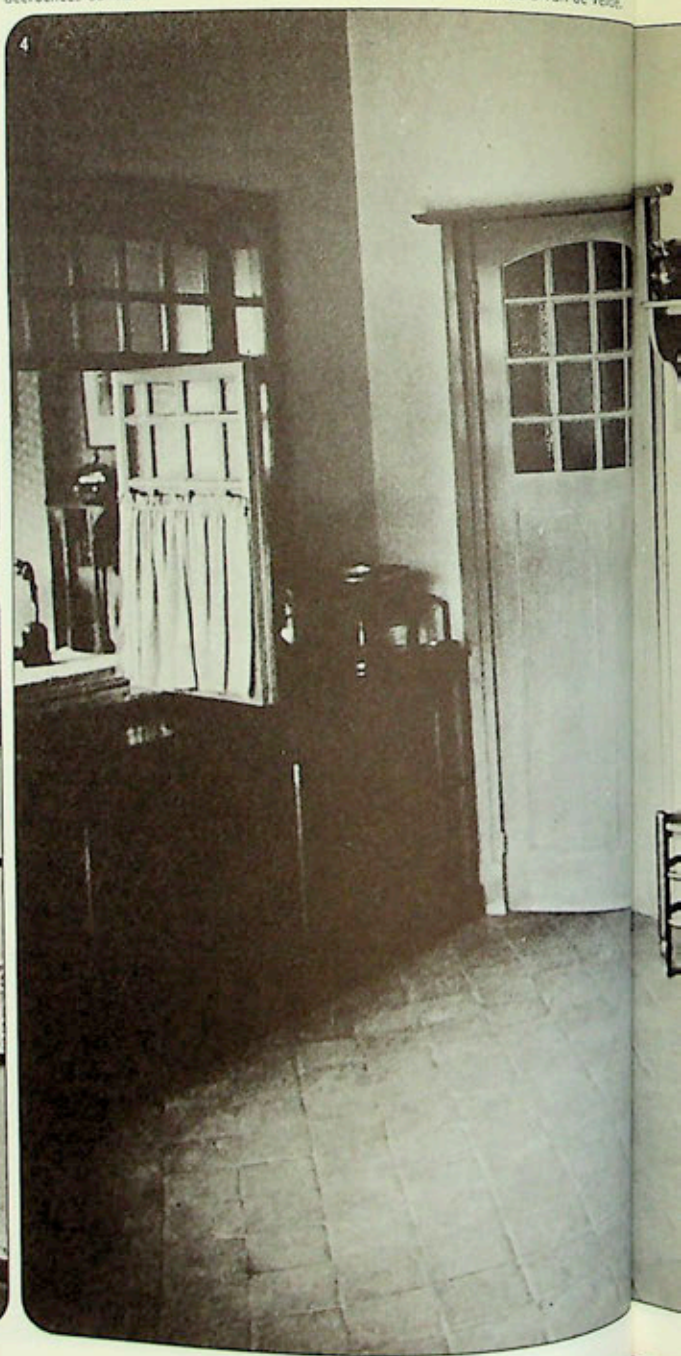


1 et *2* *La « demande en autorisation de bâtisse d'une maison de campagne » à Uccle-lez-Bruxelles a été déposée par Henry van de Velde le 11 avril 1894 sous le nom de sa belle-mère, Louise Sèthe. La présentation du document a quelque chose d'artisanal, rappelant que van de Velde à cette date est encore un autodidacte dans le domaine de l'architecture.*

3 *Depuis le hall, on aperçoit le vestibule d'entrée et la galerie placée à l'étage. Publiée dans « L'Art Décoratif », la photographie réunit une vitrine et deux chaises, ainsi qu'un banc de style paysan dessinés par van de Velde; on remarque le mélange des objets orientaux avec ses propres dessins et des estampes japonaises accrochées au mur.*

4 *L'artiste a photographié sa femme dans la cuisine. En plus de la cuisinière de fonte et de la hotte métallique, l'ameublement comprend un placard formant desserte devant le passe-plat, des étagères où tous les objets culinaires — en cuivre, en étain ou en grès — sont exposés, enfin une modeste chaise paillée; le sol en mallons d'écurie et les murs blancs répondent au même idéal de simplicité rustique.*

5 *De l'autre côté de la cloison, van de Velde a également photographié la table mise: la nappe, comme les rideaux, est en tissu à carreaux. La vaisselle comporte des plats d'étain et des couverts dépourvus de tout décor. Le papier peint des murs est choisi d'après un modèle de W. Morris, tout le mobilier étant dû à van de Velde.*



sentait à ses yeux. A tout prix, il fallait préserver celle qui avait consenti à partager sa vie et ceux qui naîtraient de leur union — c'est que la laideur corrompt l'âme et l'esprit autant que les yeux ».

Reconstruire un foyer et, au-delà de ce foyer, entreprendre de diffuser une nouvelle image de l'art — de l'objet à l'architecture — c'était l'ambition étonnamment idéaliste d'Henry van de Velde à trente-deux ans. On comprend dès lors le pouvoir d'évocation de cet espace — construit à partir d'une volonté philosophique et non dans la seule perspective de l'imitation. Que l'on y trouve, très évidente, l'influence anglaise n'empêche pas l'œuvre d'être profondément originale.

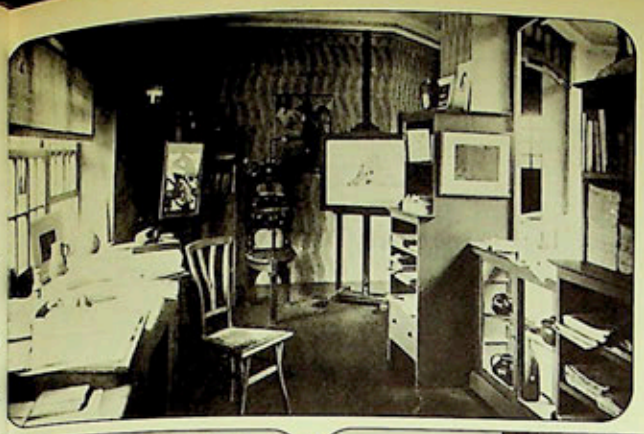
On a d'ailleurs trop peu souligné jusqu'ici, à côté du respect des principes définis par Voysey (« Réduire la variété des motifs et des couleurs, exclure toute imitation »), l'aspect presque populiste de l'œuvre, en étroite relation avec la tradition paysanne flamande: comment expliquer autrement la grande façade à pignons en bardeaux ou le dessin original des bras de fauteuils, qui vont chercher leurs sources dans l'art populaire? A cette époque, van de Velde n'a pas encore atteint le mouvement lyrique du mobilier pour Bing ou du Salon Haby; son style est dur, tendu, affirmant les plans et les structures qu'adoucissent à peine un galbe ou un tracé segmentaire. Les portes ou les placards, avec leurs vitrages à petits bois, les sièges à galette débordante sont d'incisives analyses de la fonction du meuble et de ses assemblages. La même pudeur se répand jusque dans le domaine des papiers peints — van de Velde y a choisi, dans la production de William Morris, les motifs les plus austères, sur des rythmes pauvres, dans des couleurs neutres.

Pourtant, Bloemenwerf n'était pas une maison triste: elle était construite tout entière de l'intérieur vers l'extérieur, dans un rapport étroit avec la nature et la lumière. L'édifice détermine un rectangle de vingt mètres par quinze, dont les coins sont coupés, réduisant la grande façade au tiers de sa largeur. Un vestibule rectangulaire, à l'italienne, en occupe le centre; il englobe l'escalier, qui s'adosse au fond. Sur le grand côté nord, on a installé l'entrée, flanquée d'un vestiaire et d'une toilette. A l'opposé se situe une large pièce, très ouverte, servant de bureau. Malgré l'utilisation du plan central, l'édifice est fortement latéralisé: il s'oriente vers la droite, où s'ouvrent à l'ouest la salle à manger — comprenant à la fois un coin-repas et une partie séjour, avec cheminée et bow-window — ainsi que la cuisine, qui forme une excroissance vers l'ouest. Du côté est, trois chambres déterminent une distribution séparée — reliée, par un escalier en demi-niveau, avec le hall central et le premier étage. Au-dessus, les chambres forment une couronne sur trois

5

1 et *2* *Van de Velde dessinait même des robes pour sa femme. La mise en valeur du velours est soulignée par l'emploi d'une broderie très discrète; la robe tombe en grands plis sans marquer la taille ni se compliquer d'empiècements divers.*
3 et *9* *Henry van de Velde assis sur un canapé, près du foyer de la salle à manger (qu'on voit également sur le second document, extrait de « L'Art Décoratif »). La cheminée est une sorte de poêle en cuivre et en céramique, intégrant un chauffe-plat. Sous l'étagère vitrée, des ustensiles sont suspendus, comme dans la cuisine.*
4 *L'atelier-bibliothèque, sur la façade nord au-dessus de l'entrée, communique avec le vide du hall. Au fond, une presse de graveur et deux dessins encadrés, posés sur des chevalets. Sur le papier peint à zigzags, une affiche publicitaire, dont la présence est tout aussi significative que celle des estampes japonaises du hall.*
5 *Les bijoux d'Henry van de Velde sont une des plus belles parts de son œuvre: cette boucle de ceinture, dessinée en 1898, a donc été faite à Bloemenwerf et sans doute portée par la femme de l'artiste.*
6 *Couverts, de 1912. Malgré leur date un peu tardive, ils illustrent bien la recherche qui a été celle de Bloemenwerf: recréer une forme belle, proche de l'essence populaire, pour les objets usuels. Van de Velde passe ici de la simple collection d'ustensiles de cuisine à leur création, comme il l'a fait très tôt pour le vêtement.*
7 et *10* *La petite chaise d'enfant, provenant de la salle à manger, est une œuvre charmante mais peut-être moins originale — en tout cas plus connue — que la chauffeuse de 1896, qui faisait également partie du mobilier de la maison.*
8 *La photographie de Maria van de Velde dans le hall de Bloemenwerf illustre le commentaire qu'en a fait le comte Kessler: on voit bien ici en effet, à côté de la jeune femme, portant une robe sur un dessin de l'artiste, le piano à queue Blüthner et, au pied de l'escalier, sur la paroi de fond, la grande toile de Seurat « Dimanche à Port-en-Bessin ». Le grand vestibule à l'italienne, sur la hauteur de la maison, englobait l'escalier et l'atelier-bibliothèque du premier étage.*

faces, la quatrième (au-dessus de l'entrée) définissant une sorte de galerie-bibliothèque, ouverte en tribune sur le hall.
Un tel plan est foncièrement original, il ne laisse apparaître au premier abord aucune division régulière et c'est peu à peu qu'on prend conscience de la construction centrée puis de la latéralisation, étroitement liée aux données de l'ensoleillement. La distribution des pièces devient alors très évidente: ce n'est pas sans surprise qu'on y remarque l'absence de cloisonnement strict, l'intercommunication des volumes, leur traitement familier, dépourvu de toute monumentalité — c'est ainsi qu'il n'existe pas à proprement parler un salon mais bien un vestibule, la vie journalière se réfugiant ou dans le coin du foyer de la salle à manger ou dans le vaste bureau ouvert au sud.
Le comte Kessler, qui visita Bloemenwerf en 1897, avait été très frappé par la pureté et la simplicité de cet intérieur. Le vestibule, en particulier, l'avait retenu, avec son piano à queue Blüthner et la toile de Seurat « Dimanche à Port-en-Bessin » qui lui faisait face. Il avait noté aussi l'harmonie des vêtements portés par Maria van de Velde et dessinés, comme tout dans la maison, par son mari!
Van de Velde ne devait malheureusement pas résider très longtemps à Bloemenwerf: dès 1900, il partait pour Berlin, puis Weimar — où la guerre de 1914 l'a surpris en pleine activité. Depuis, la maison démeublée n'a guère été entretenue; il est vivement regrettable qu'elle ne soit pas — comme d'autres constructions de van de Velde en Allemagne — restaurée et remeublée. Pour l'instant, nous sommes réduits à imaginer ce premier foyer, image de l'épanouissement intime d'un grand artiste, à travers les photos qu'Henry van de Velde avait faites lui-même pour son album de famille et qui en sont le témoignage émouvant.



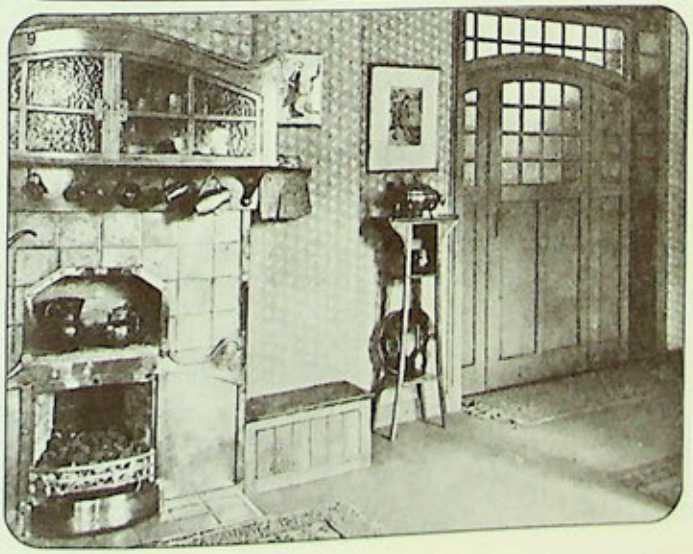
5

8

6

7

9



10

L'ESPACE D'HORTA

par François Loyer

L'Hôtel Solvay
une des œuvres majeures de Victor Horta
n'est pas seulement le triomphe de
l'art nouveau, il est aussi une remarquable
expérience de dynamisme spatial

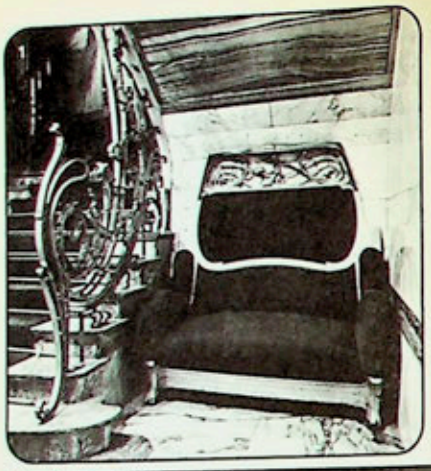
Victor Horta (1861-1947) est l'une des personnalités les plus marquantes du début de ce siècle: architecte de réputation internationale, on lui a souvent attribué le mérite de l'invention de l'art nouveau. Il n'a que trente-deux ans, en effet, lorsqu'il édifie la maison Tassel, en 1893 — l'année où van de Velde exécute la tenture de la « Veillée des Anges ». L'essentiel de son œuvre sera compris entre cette date et la guerre de 1914-1918, sa période de production la plus intense se plaçant avant les années 1903-1904.

Il est curieux de constater qu'à partir de cette date, son originalité semble diminuer, aboutissant après la première guerre mondiale à un revirement dont le pavillon belge de l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 est un témoignage significatif: œuvre officielle, d'inspiration éclectique, elle inaugure la carrière honorifique du « baron » Horta (annobli en 1932).

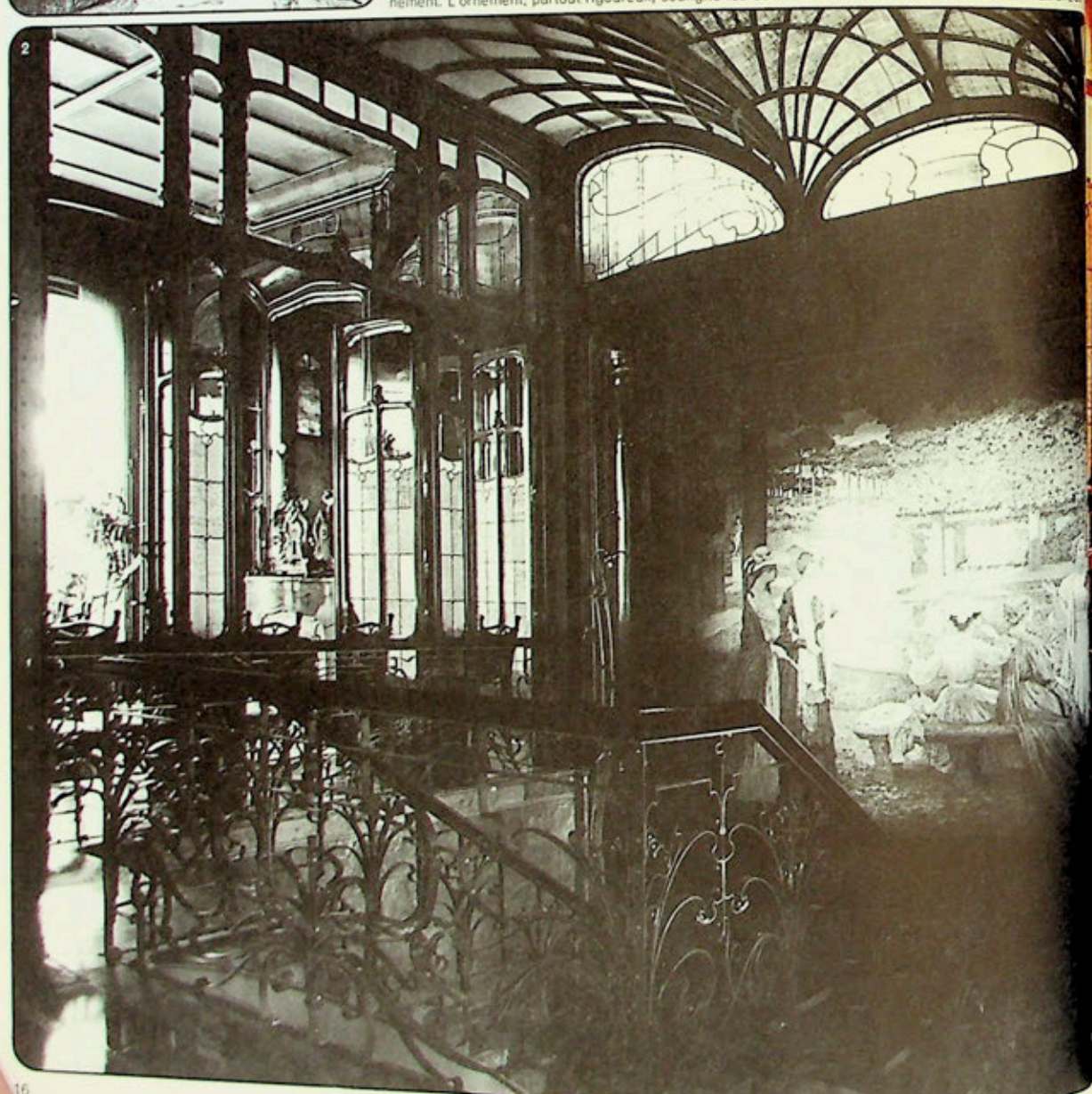
(Suite du texte en page 58)

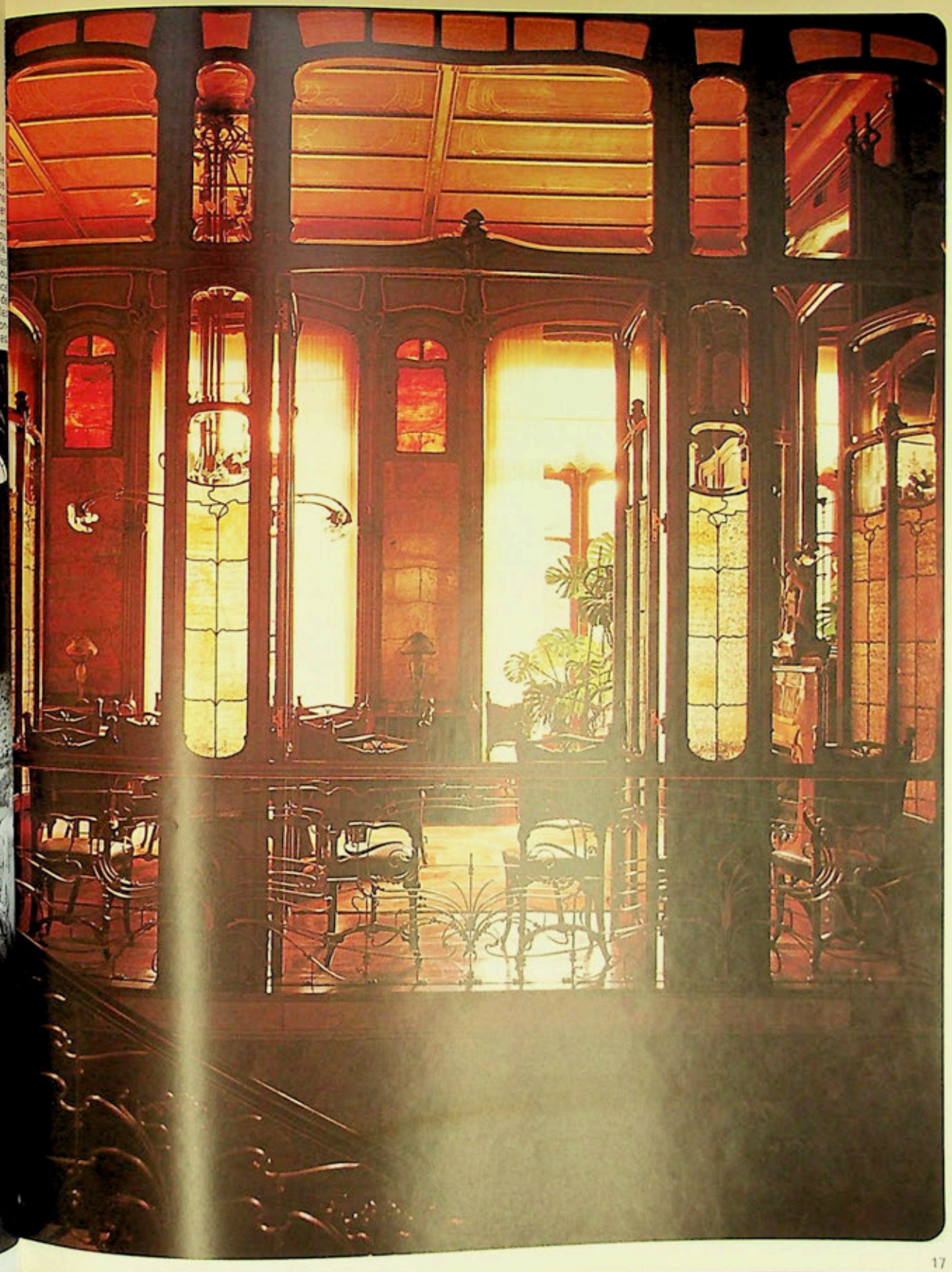
1 La façade de l'Hôtel Solvay s'intègre à l'alignement des bâtiments du XIX[e] siècle. La symétrie conventionnelle n'en exprime pas moins clairement les données de l'espace intérieur: émergence du palier sur un balcon abaissé et relèvement latéral des « bow-windows » métalliques — dont la légère dissymétrie du soubassement indique l'orientation interne du plan. Le conflit affirmé des pleins et des vides s'accentue au niveau de l'ornement, affrontant le modelé ondulant de la pierre — en lits alternés de calcaire bleu et blanc — aux enroulements graphiques des grilles. 2 Du côté du jardin, l'unité du plan de façade est totalement rompue, la symétrie a disparu, un jeu de demi-niveaux achève la désorganisation. Faisant appel à un matériau pauvre — brique et métal — l'élévation réfléchit la dynamique du plan, avec la saillie de la cuisine supportant la terrasse de la salle à manger (dont on aperçoit les trois grandes baies) puis l'escalier du service, percé de fenêtres géminées, et enfin le passage de l'entrée. 3 Le châssis en bois de la porte cochère est d'une rare finesse: tous les assemblages en sont affirmés; les panneaux vitrés, ouvrants, sont ornés de grilles dont l'étirement floral s'oriente en symétrie — les motifs latéraux étant simplement désaxés par rapport à la ligne médiatrice de leur construction.

Photos : Pierre Joly et Vera Cardot

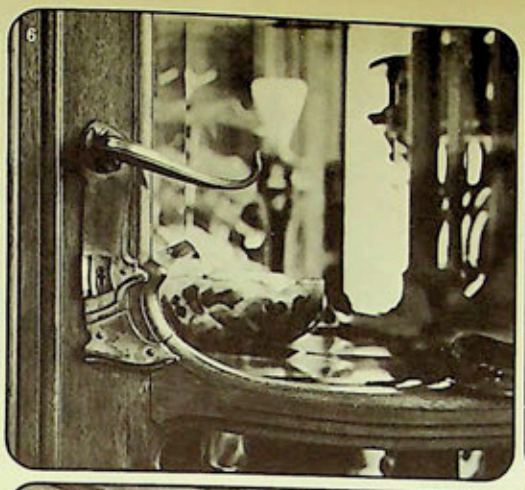


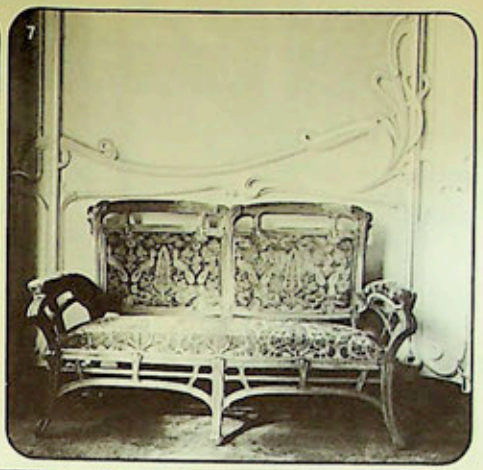
1 Le départ de l'escalier d'honneur comporte une grille dont la volute renversée — en un triple enroulement de métal et d'acajou — est illustre. Les emmarchements de marbre vert contrastent avec le marbre blanc veiné de gris appliqué sur les parois. Le plafond des volées est revêtu de jaspe enfermé dans des cadres métalliques. La banquette mobile, dont la grille de laiton déguise la bouche du calorifère, était à l'origine couverte de crocodile. **2** La double volée supérieure de l'escalier (dont le vitrail a malheureusement été détruit par la guerre) dégage au fond du repos l'emplacement d'une vaste toile — la « Promenade dans un Parc » de Theo van Rysselberghe. Un cadre d'acajou foncé, dont l'incurvation s'approfondit en niche, l'isole, élargissant l'espace fictif de la toile. **3** Depuis la salle de billard, la vue franchit l'escalier vers la salle à manger, au travers de grandes parois vitrées formant écran entre les pièces. Les châssis d'acajou, les glaces translucides ou les vitraux en verre irisé assurent, au-delà des grilles formant balcon, une étonnante transparence visuelle de cet espace à la fois précisément marqué et largement communicant. La travéation de la façade sur jardin — sur le même rythme, mais à plus large échelle que les cloisons, avec lesquelles elle ne s'aligne pas — y ajoute un élément de mobilité aussi inattendu que l'ouverture du cloisonnement. L'ornement, partout rigoureux, souligne les contrastes entre les couleurs et les matières.

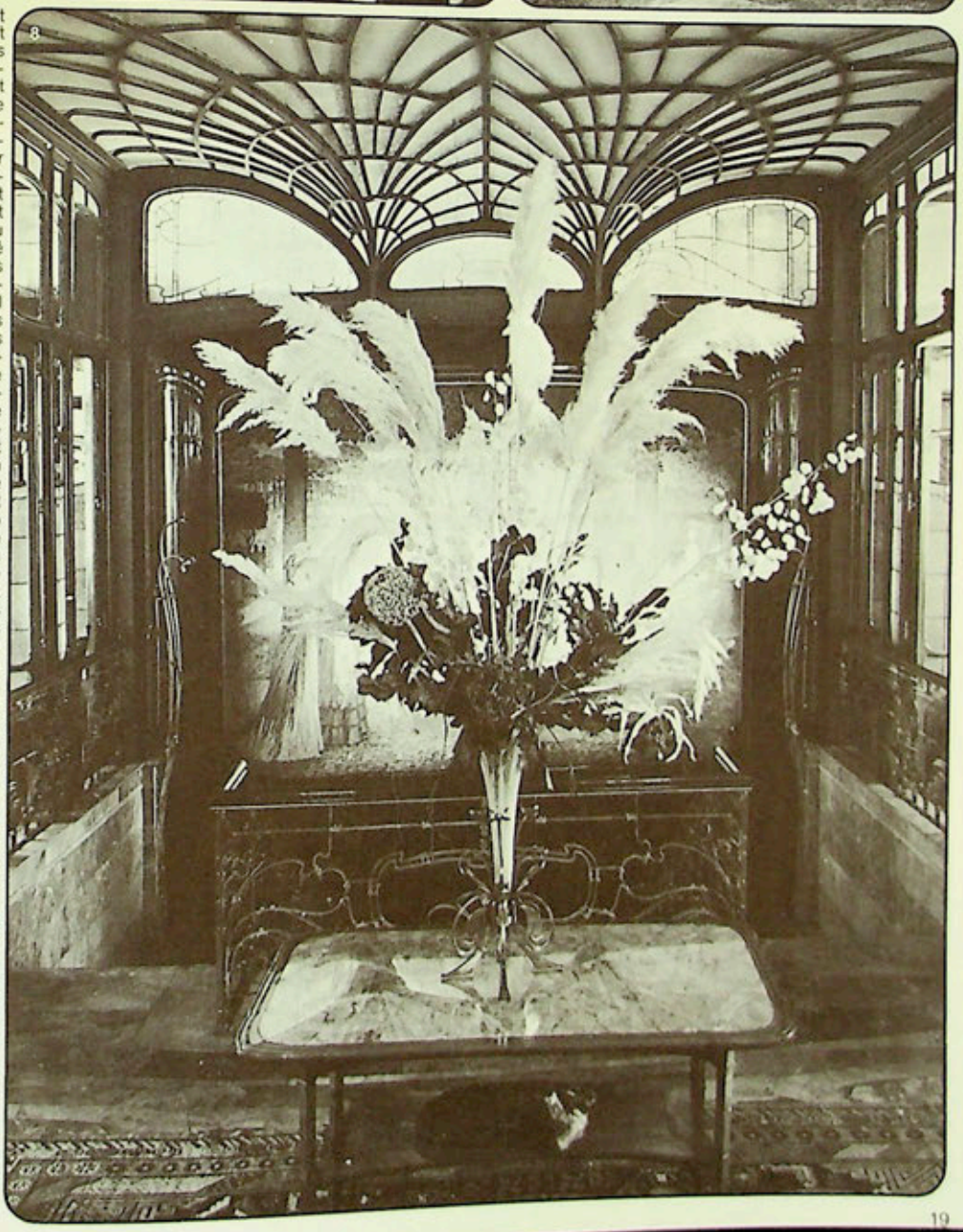




1 La sa
lambris
la tonal
teintes
fond —
entière
saturée
tiples r
ges et
lutte, p
mes, c
de la l
de la
dégage
d'un fa
en laito
fées su
formen
crémon
et des v
nées pa
grande
tement
perspec
ment g
7 La sa
dégage
unique,
interro
de vitri
des gra
s'amen
des rich
de pas
d'appui
murs te
la froid
satin u
dégage
tendu
(mi-part
velours
dont le
apporte
l'ornem
le dess
sant du
dans l'
la chem
le conc
sphère
dans un
dans le
par la
geante,
heur ap
latérale
cloisons
la profo
jusqu'à
double
souligne
diagona
l'organi
tir du p
le boug
le guér

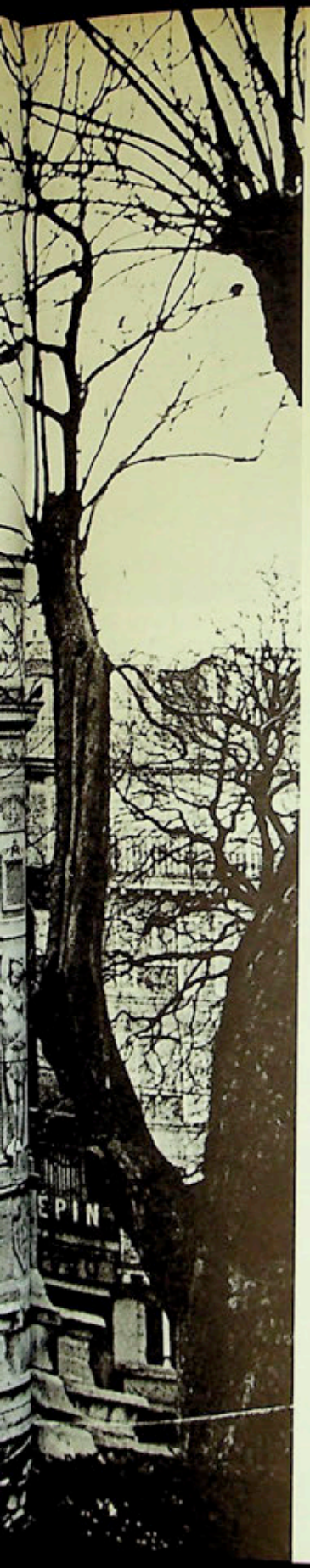






1 La salle à manger est entièrement lambrissée de bois coloniaux dont la tonalité se trouve reprise par les teintes lavées des voûtains du plafond — l'ossature métallique est entièrement visible. L'atmosphère saturée s'accompagne des multiples reflets des glaces, des vitrages et des cloisons. Le mobilier lutte, par l'autonomie de ses formes, contre la violence de l'éclat de la lumière et du rougeoiement de la couleur. 2 Le lustre du dégagement du salon est formé d'un faisceau tournoyant de tiges en laiton, dont les ampoules greffées sur des abat-jour de cristal forment la fleur. 3, 5 et 6 Les crémones, les poignées des portes et des vitrines ont toutes été dessinées par Horta. Les motifs, d'une grande diversité, se relient étroitement à leur cadre et — dans une perspective plus large — au mouvement général de la pièce. 4 et 7 La salle de billard, le salon et son dégagement constituent un volume unique, dont la communication est interrompue par un double écran de vitrines mobiles. La dimension des grands lustres de laiton va en s'amenuisant, tandis qu'on passe des riches banquettes de velours et de passementerie et du lambris d'appui en marbre brun (sous des murs tendus de tissu à ramages) à la froideur du plâtre peint et du satin uni blanc. Le mobilier, lui, se dégage du mur: après le dessin tendu et contrasté des fauteuils (mi-partie de bois précieux et de velours frappé) ou du guéridon, dont le plateau de griotte rouge apporte une note de violence dans l'ornement, le contraste s'apaise, le dessin s'aplanit, s'enrichit, glissant du tissu sur le cadre pour finir dans l'étonnante ronde-bosse de la cheminée de laiton (elle déguise le conduit du calorifère). L'atmosphère générale reste baignée dans une teinte d'ocre — dégradée dans les plafonds et reprise au sol par la moquette. 8 En vue plongeante, la cage de l'escalier d'honneur apparaît toute entière. Eclatée latéralement par l'ouverture des cloisons vitrées, elle s'enfonce dans la profondeur du tableau et il n'est jusqu'à la verrière — comme une double feuille de palmier — pour souligner la dynamique de cette diagonale principale transgressant l'organisation stricte du plan, à partir du point de rayonnement qu'est le bouquet d'immortelles posé sur le guéridon de marbre du palier.

ANCIENS
FROMAGES EN GROS



APRÈS LES HALLES

par François Loyer

On connaît maintenant l'étendue des transformations qui vont affecter dans les années à venir le quartier des anciennes Halles de Paris et on peut en esquisser le visage futur

L'urbanisme parisien, endormi depuis un siècle, s'est réveillé sous la Vᵉ République avec, d'une part, les premières tentatives d'aménagement urbain de la banlieue parisienne (publication du schéma directeur de la région parisienne en 1965) et d'autre part la reprise des travaux de rénovation dans l'enceinte de la capitale. C'est ainsi qu'était décidée en 1961 le transfert des Halles de Paris à Rungis dans un nouveau « marché d'intérêt national ». Cette décision (aujourd'hui très critiquée) devait permettre la libération du terrain des anciennes Halles et la rénovation complète d'un quartier menacé par l'engorgement de la circulation automobile.

Le transfert des Halles n'a pas manqué d'exciter des convoitises. Les urbanistes parisiens et les élus de la population manquaient à la fois d'expérience et d'assez d'énergie pour résister aux pressions exercées sur eux par les grandes administrations de l'Etat ou, également, par le secteur privé. Il existait certes quelques études: celle du Centre de Documentation et d'Urbanisme sous la direction de l'architecte Raymond Lopez, en 1958, portant sur 250 hectares de rénovation dans Paris; le groupe de travail qui lui succéda, sous la direction de R. Lopez et Maurice Rotival, en 1962. Néanmoins, c'était là des approches sommaires, très globales, du problème: en mars 1963, le Conseil Municipal devait décider la constitution d'une Société d'Etudes pour l'Aménagement des Halles (SEAH), chargée d'élaborer des propositions de rénovation.

Les études menées par la Préfecture en accord avec la SEAH devaient aboutir en avril 1966 à un projet de rénovation portant sur 26 hectares. Un décision audacieuse du Conseil Municipal devait porter, en août 1967, ce périmètre à 43 hectares dont 35,4 destinés à la rénovation pure. L'enquête administrative, menée de mars à juin 1966, se concluait par la déclaration d'utilité publique du 31 juillet 1967 définissant la zone de rénovation.

Un programme était élaboré: il prévoyait deux tranches de travaux, couvrant au total 900 000 m² de plancher, dont la moitié dans la première tranche – cette dernière comprenait 120 000 m² pour le transfert du Ministère des Finances depuis la rue de Rivoli (à la demande du Ministre Malraux, désireux de réaliser l'extension du musée du Louvre); 35 000 m² pour une Bibliothèque de Lecture Publique, prévue afin de soulager la Bibliothèque Nationale d'une partie de ses lecteurs; 40 000 m² de bureaux; 35 000 m² d'hôtels; 130 000 m² de logements, dont un tiers en HLM; 30 000 m² d'équipements scolaires, sociaux ou sportifs; autant de commerces et autant pour une école d'architecture. Les expropriations prévues touchaient 8500 personnes et la surface totale de cette première tranche, comprenant l'ancien carreau des Halles étendu aux îlots environnants, occupait 17,8 hectares.

L'entreprise de rénovation devait permettre en même temps l'installation de la gare souterraine du Réseau Express Régional dans sa section centrale entre les deux stations « Auber » et « Nation ».

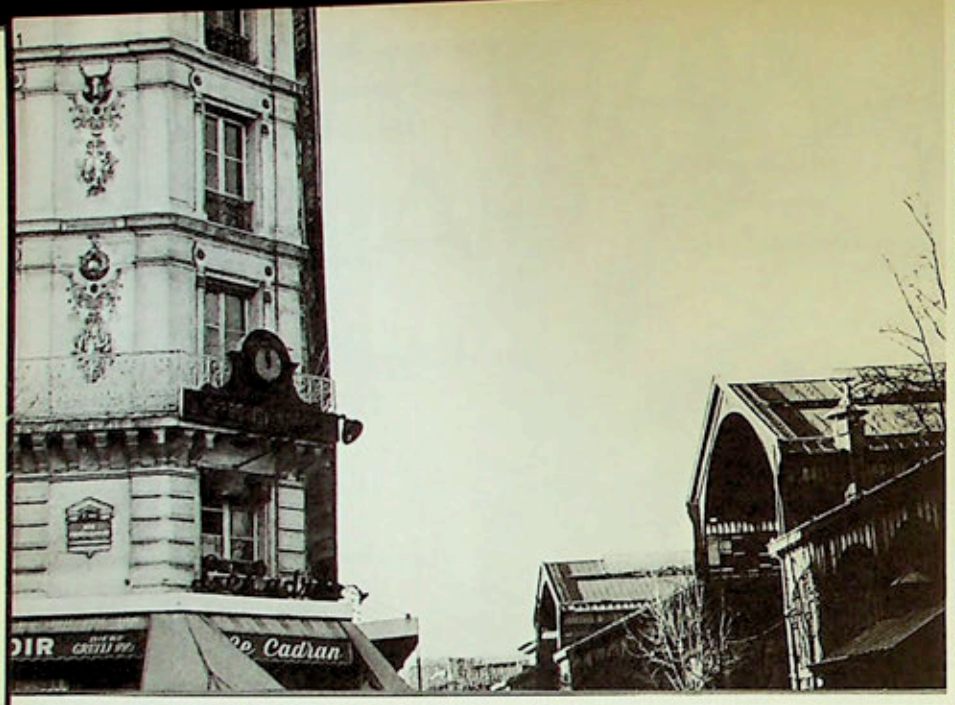
On décidait enfin d'ouvrir un concours restreint entre six architectes choisis par le gouvernement: MM. Arretche, Charpentier, Faugeron, Hoym de Marien et Marot, auxquels on avait adjoint, sur requête des Affaires Culturelles, l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (AUA).

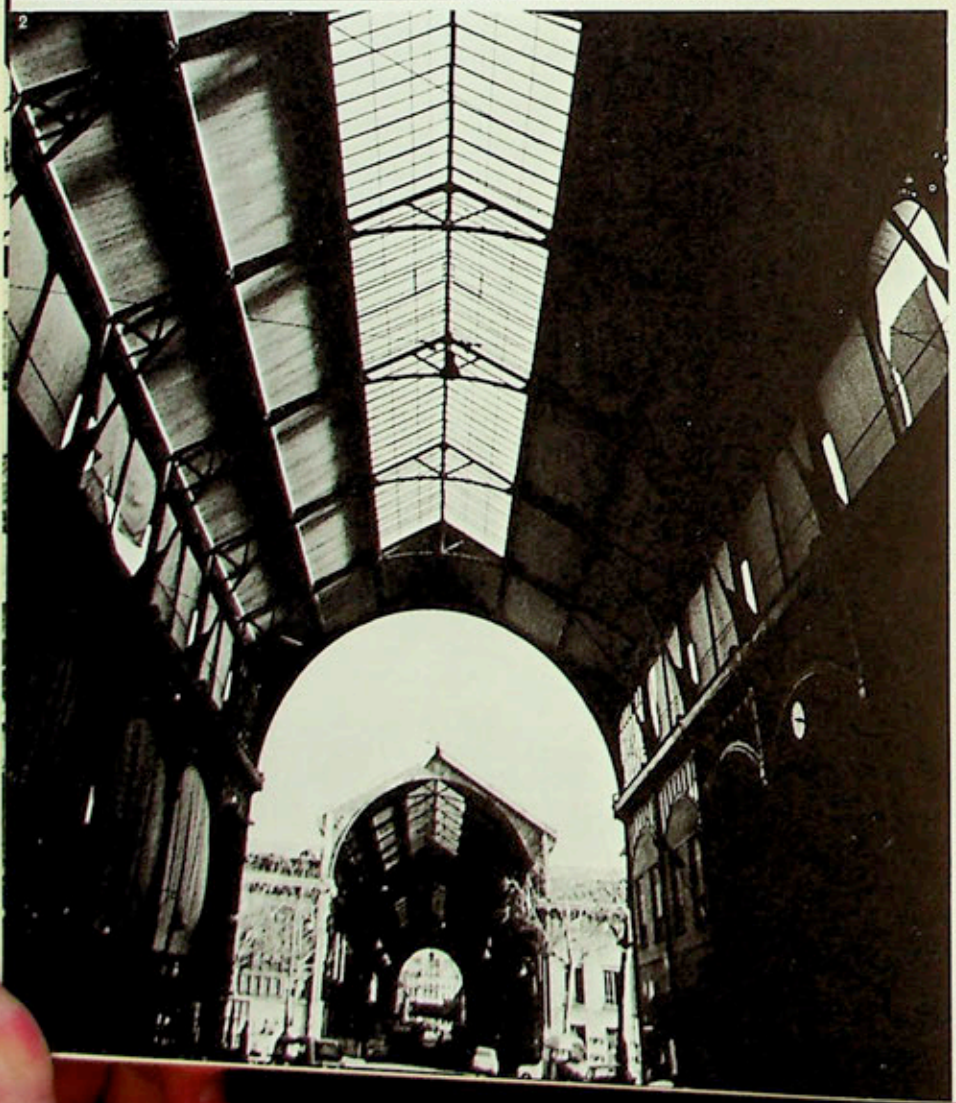
L'initiative préfectorale n'eut pas le succès souhaité: en février 1968 était publiée une déclaration du « Club Jean Moulin », formation politique de l'opposition, qui affirmait: « la façon dont l'aménagement du centre de Paris a été mené jusqu'à maintenant ne donne qu'une image trop honteuse et timorée de nos institutions pour que nous puissions considérer qu'elle respecte fidèlement nos capacités. Si l'administration et le Conseil de Paris ne fuient pas devant leur responsabilité, qui est d'éclairer toutes les données d'ordre économique, social, politique, culturel, du problème, l'aménagement du quartier des Halles peut donner lieu à une œuvre dans laquelle toute la collectivité se reconnaîtra ».

Au même moment, onze associations de Parisiens publiaient cette autre déclaration: « La substitution à un véritable plan d'urbanisme d'un programme conçu selon des notions de rentabilité immédiate prouve qu'à l'heure actuelle notre pays n'a pas les moyens nécessaires au financement d'une politique d'urbanisme. Il est surprenant que l'on veuille enfermer l'urbanisme dans une conception comptable à court terme. » Bref, l'opinion se

Rarement un site parisien aura été autant modifié que celui du Square des Innocents: après le déménagement du cimetière (1785) on en fera un marché en y plaçant la fontaine de Jean Goujon (1549); pourvue d'une quatrième face par Pajou, elle se transformera en édicule. En 1860, le marché, devenu square, sera amputé de sa moitié et la fontaine reculée d'autant, puis surélevée. Pour la réalisation du Métro-Express, elle se déplacera une troisième fois!

Photos Marc Lavrillier





réveillait, on aboutit à une campagne de presse dont le ton extrêmement vif laissait présager les événements du printemps de 1968: le Conseil de Paris ne fut-il pas qualifié de « chambre d'enregistrement » par une opinion hostile? Néanmoins, l'attitude officielle apparaissait monolithique: le mémoire préfectoral évaluait à 1 300 000 m² de planchers les surfaces nécessaires pour assurer l'équilibre financier de l'opération et il estimait par conséquent les 400 000 m² manquants à 600 millions de francs. L'argument était de poids: « Il faut vendre des mètres carrés, déclarait M. de la Malène, rapporteur du projet. Aux Halles, il faut faire place aux bureaux... Nous ne pouvons pas proscrire de ce quartier les grandes affaires publiques et privées. » La session de mars 1968 du Conseil de Paris devait marquer le recul des élus, inquiets du mauvais climat politique de la capitale et inquiets aussi, semble-t-il, de l'ampleur des expropriations prévues. L'écartement du Ministère des Finances fut obtenu non sans peine ainsi que la renonciation aux projets présentés par les architectes du concours restreint. Les 28 000 visiteurs de l'exposition des « Trésors du Quartier des Halles » et les réactions souvent hostiles des quelque 33 000 autres qui avaient défilé, effrayés ou goguenards, devant les maquettes officielles de l'Hôtel de Ville n'étaient certainement pas non plus étrangères à ce changement d'attitude.

Une « Commission Permanente des Halles » fut constituée sous l'égide de M. René Capitant, Garde des Sceaux; elle avait pour tâche d'étudier de nouvelles propositions tenant un meilleur compte des conditions objectives de la rénovation. En bref, le Conseil de Paris faisait la découverte de la notion d'urbanisme !

C'est à partir de cet instant que commence le second acte dans l'opération de la rénovation des Halles – celui où, de totalement négative, l'entreprise devient vivante et nouvelle, même si certaines de ses options peuvent être discutées.

A la session d'octobre 1968, le rapport de M. René Capitant définit plusieurs options majeures: la sauvegarde du patrimoine architectural du quartier et l'exploitation intensive, pour l'installation des nouveaux équipements, du sous-sol du carreau des Halles. Il indique les principaux équipements publics prévus: le RER, la Bibliothèque de Lecture Publique, une piscine et une patinoire, enfin une hypothétique école d'architecture. Pour le secteur privé, la candidature du Centre de Commerce International était retenue. On prévoyait enfin le relogement des habitants déplacés par la rénovation, l'installation de foyers de vieillards et de jeunes, la création d'allocations d'aide au maintien des habitants dans les immeubles rénovés.

De la campagne de presse menée par les grands journaux parisiens en mars 1968 était ressorti l'intérêt historique réel du quartier des Halles. On s'apercevait qu'après la « modernisation administrative » de l'île de la Cité, entreprise sous le Second Empire, il valait mieux éviter celle de la rive droite, déjà gravement atteinte par les rénovations de 1849-1859: le cœur historique de Paris, recouvrant les limites de la ville médiévale ne pouvait pas être effacé brutalement sous le couvert de la rénovation.

L'analyse du patrimoine architectural du quartier permettait d'en apprécier plus exactement la qualité: il s'agissait d'une construction moins ancienne qu'on ne l'avait pensé, moins nombreuse, très atteinte par les remaniements du XIX^e^ siècle, mais quelquefois de belle qualité – en tout cas encore cohérente au niveau d'une analyse globale du tissu urbain, soigneusement « rapiécé » par les urbanistes du siècle passé. Le casier archéologique recensait un millier d'immeubles, dont 81 de qualité exceptionnelle, 174 d'excellente qualité et 273 de bonne qualité. En tenant compte de ce que l'appréciation sur la qualité esthétique peut avoir de subjectif, on avait néanmoins une certaine idée de l'aspect du quartier.

Parallèlement, les événements de mai 1968 devaient ouvrir la voie à une nouvelle politique d'intervention urbanistique: celle du dialogue avec les habitants. Les milieux érudits – proches des grands journaux ou assez influents – avaient fait connaître par voie de presse (et aussi par l'édition)

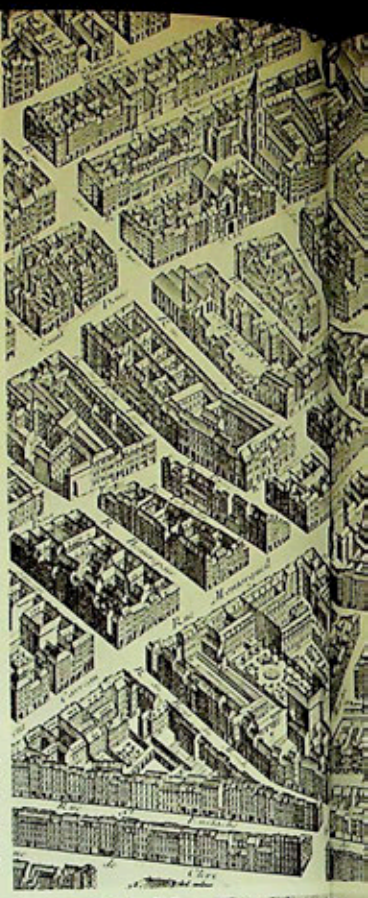
1 Occupant la moitié ouest de l'ancien marché des Innocents, ce groupe d'immeubles, édifié en 1861 par souci de rentabilité, sera sacrifié pour le RER: juste retour des choses, certes, mais on regrettera leur architecture sobre, ornée de trophées alimentaires. **2** *Le destin des pavillons de Baltard est aujourd'hui en balance: on envisage leur déplacement, mais le démontage est hasardeux et son coût difficile à estimer!* **3** *La Bourse de Commerce — qu'il est question de détruire — a été restaurée en 1889 par Blondel sur l'emplacement de la Halle au Blé: l'anneau intérieur de l'édifice provient du bâtiment de Le Camus de Mézières (1768), la coupole en fer n'est que le rhabillage de celle de Bélanger (1811).* **4** *Le percement de la rue des Halles s'est accompagné de la reconstruction d'immeubles: celui-ci, l'un des plus beaux, est dû à J. Lobrot et au sculpteur Ch. Gautier (1867). Il sera démoli pour l'installation du RER.*

l'intérêt artistique de l'habitat bourgeois du quartier. Les troubles de la rue, eux, devaient porter l'administration à une sollicitude plus grande envers ses administrés – du moins pendant quelque temps. C'est ainsi que s'ouvrait en juillet 1968 un centre permanent d'exposition sur les Halles: on n'hésitait pas à le qualifier de « centre de concertation globale » et à proclamer « un nouveau style de dialogue ». La Société d'Études pour l'Aménagement des Halles (SEAH) s'adjoignait un comité regroupant, auprès de trois représentants de l'administration, trois membres d'associations locales (Association des Champeaux, Association Saint-Martin, Restauration du Centre de Paris – c'est-à-dire une association d'habitants, une de propriétaires et une de commerçants du secteur alimentaire). Enfin, une mission d'études était attribuée au Comité Parisien de Recherche et d'Action Sociale (COPRAS).

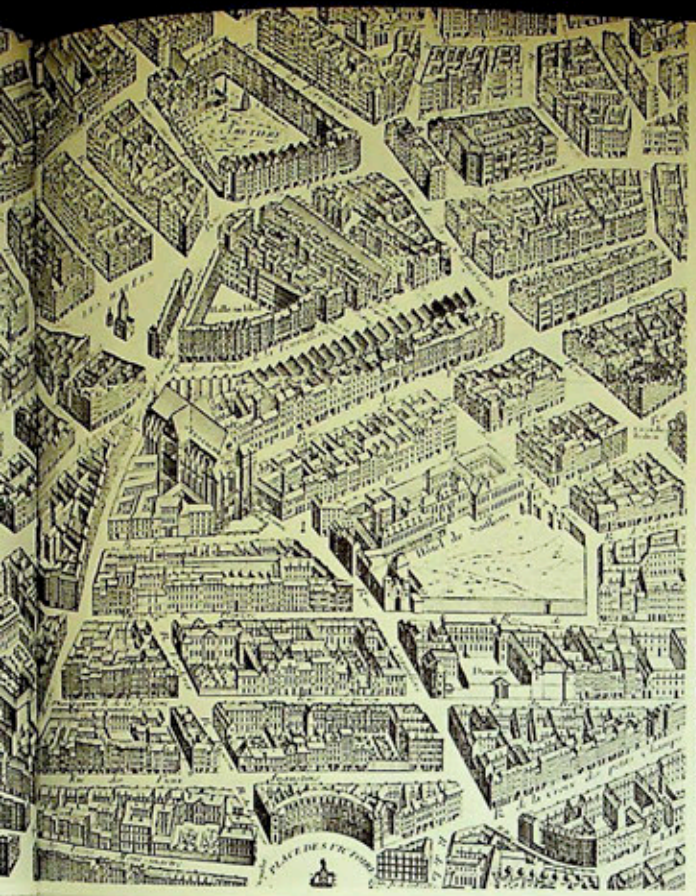
En décembre 1968, une seconde et importante initiative était prise par les responsables de l'urbanisme parisien, qui prenaient en charge une étude présentée par l'architecte Antoine Grumbach: il s'agissait, pour remplacer le départ imminent des grossistes à Rungis, de créer une animation provisoire des Halles en utilisant les locaux libérés – magasins et pavillons des Halles. L'idée était de « marquer le terrain », de préparer la naissance d'activités culturelles permanentes en attirant dès l'instant un nouveau public, qui permettrait aussi de lutter contre la désaffection du quartier par les commerçants des Halles.

Réalisée avec des fortunes diverses, l'animation provisoire est parvenue à son but essentiel: attirer un nouveau public – certes embryonnaire encore! Elle a eu comme résultat secondaire de réhabiliter l'architecture des pavillons de Baltard, dont les sous-sols admirables servent de cadre à quelques expositions.

On a souligné avec beaucoup de justesse l'apparition spontanée aux Halles de multiples activités culturelles grâce à cette animation sans contrainte. L'expérience a eu beaucoup d'échos à l'étranger. Elle n'a toutefois pas suffi aux Halles, qui périclitent depuis le départ de leur clientèle traditionnelle: l'animation artificielle, même réussie, ne suffit pas à redonner de la vitalité au quartier – les magasins se ferment, les rues se vident, il se produit comme une immense baisse de tension. Le phénomène est d'autant plus sensible qu'après le départ des grossistes, les 3 et 4 mars 1969, un grand silence de deux ans s'est produit. Tout était pourtant prêt: à la session de mars, le Conseil de Paris avait décidé (à l'unanimité moins une voix) le lancement de l'opération d'animation provisoire et voté – peut-être un peu prématurément – la création de la Société d'Économie Mixte pour l'Aménagement des Halles (SEMAH); en juillet, un deuxième vote confirmait l'adoption du schéma présenté par l'Atelier Parisien d'Urbanisme. Qu'attendait donc l'administration? Elle attendait le sixième plan – ou plutôt la certitude d'y voir inscrire la



1 La « rue des piliers aux potiers d'étain » a disparu en 1855, ainsi que la Halle au Poisson et la Halle au Beurre qui lui faisaient vis-à-vis, pour faire place aux pavillons de Baltard: la reconstruction des Halles Centrales n'était qu'un épisode avant leur disparition définitive du cœur de Paris. *2 Le plan de Turgot présente en vue cavalière depuis le nord-ouest, l'image du quartier en 1738: Saint-Eustache, les vieilles halles, avec leur pilori et les « piliers », le cimetière des Innocents. L'hôtel de Soissons occupe encore l'emplacement de l'actuelle Bourse de Commerce.* *3 Reconstituée par le lithographe F. Hoffbauer, la physionomie du cimetière des Innocents au XVIII^e siècle. Au fond, l'église; à droite, l'alignement de la rue de la Ferronnerie, bâtie en 1669.* *4 Le marché des Prouvaires, d'après une gouache de Canella: construit de 1813 à 1822 devant la façade sud de Saint-Eustache, il manifeste le premier éclatement de la structure médiévale du quartier aboutissant au rejet d'une fonction dévorante.* *5 et 6 Photographiés par Atget à la fin du siècle dernier, les pavillons de la volaille et de la marée reflètent cette abondance décrite par Zola.*



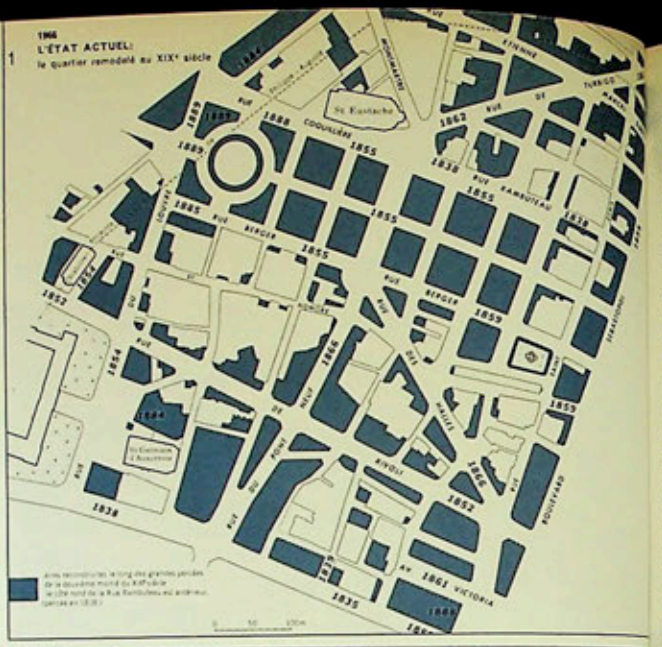
réalisation du tronçon central du RER, dont l'exécution commandait tout le reste. Le répit n'a guère été mis à profit par les intéressés, il aurait plutôt contribué à rétablir un climat d'hostilité et d'incertitude. On s'en est aperçu dès le mois de septembre 1968: après une courte lune de miel, le COPRAS et la SEAH entraient en lutte ouverte sur l'orientation à donner à l'entreprise — les habitants se préoccupaient plus de la réhabilitation du patrimoine immobilier que des grandes entreprises de la ville. A l'inverse, les pouvoirs publics faisaient pression de tout leur poids pour réaliser les programmes qu'ils avaient envisagés — RER et Centre de Commerce International. On aboutit finalement à l'élimination quasi totale des associations de quartier — l'administration de la SEAH ne gardant en face d'elle que la puissance privée des associations de propriétaires ou de commerçants.

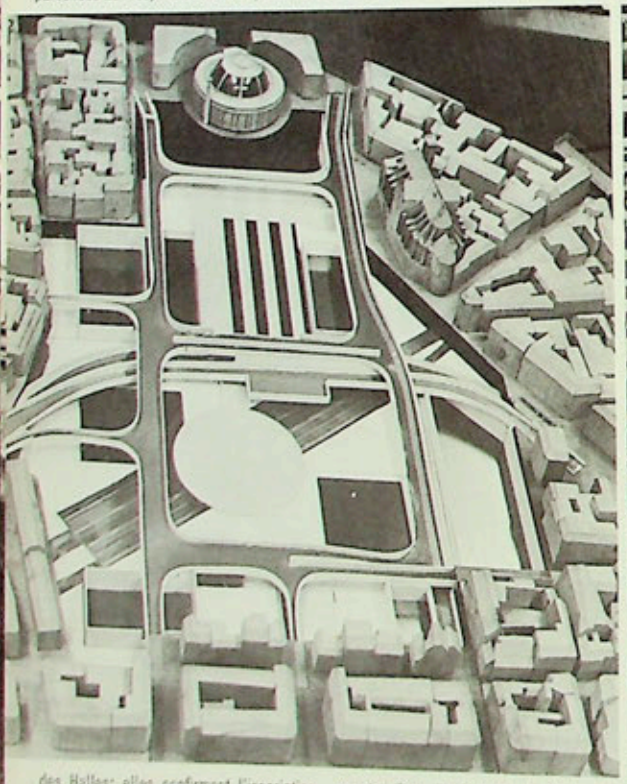
Les directives de l'Elysée sont aujourd'hui parvenues aux responsables de l'opération des Halles: elles confirment l'inscription du RER au sixième plan. C'est dire que la réalisation de l'opération des Halles est imminente, dans la forme décidée en octobre 1968 par le Conseil de Paris d'après le « rapport Capitant ».

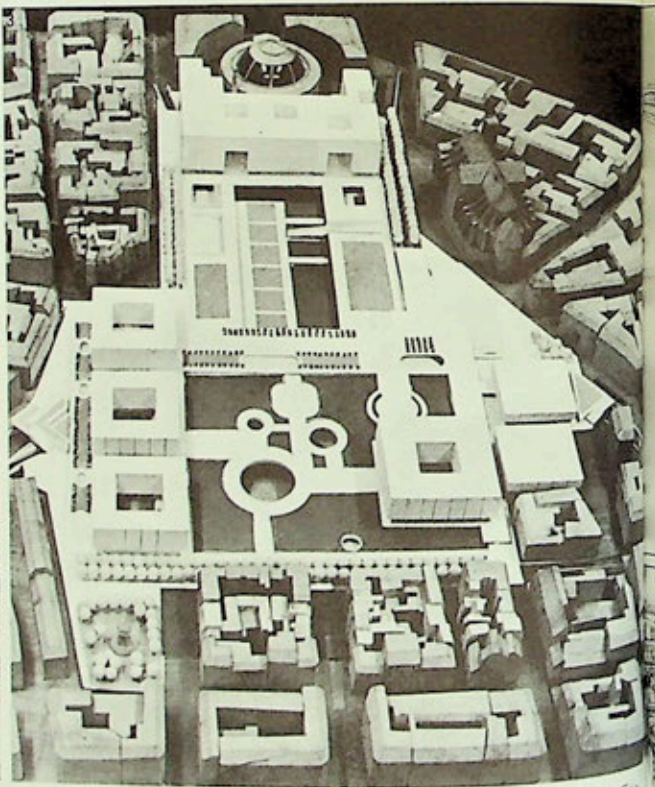
On peut donc s'interroger, désormais, d'une part sur la nature exacte des travaux projetés, d'autre part sur les motivations du choix des orientations principales du programme et sur leurs chances de succès. Cette dernière question est d'autant plus importante que la rénovation urbaine est une technique difficile, riche en problèmes sociaux et humains. La réussite de l'opération des Halles, pour dire vrai, conditionne l'avenir de la France en matière de rénovation urbaine.

Le programme actuel — inspiré par le schéma de l'Atelier Parisien d'Urbanisme et esquissé d'ailleurs, en octobre 1968, par la réunion d'un colloque international d'urbanistes — réduit l'essentiel de l'opération à des travaux d'urbanisme souterrain. Il s'agit d'introduire, sur l'emplacement du plateau des Halles, les deux lignes conjointes du RER et de la ligne de Sceaux prolongée. Cette importante croisée s'accompagne de l'enfouissement du réseau de voirie et de la réalisation de parkings, afin de libérer complètement la surface du plateau des Halles. Entre le niveau des stations du RER et la surface du sol est prévu un grand forum souterrain, occupé par des boutiques. A ces données principales — métro, voirie, place souterraine à usage piétonnier — s'ajoutent deux constructions imposantes: le Centre de Commerce International et le Centre d'Art Contemporain du plateau Beaubourg.

Le Centre de Commerce International a été imposé aux urbanistes par le Ministère de l'Equipement: il ne s'agit pas d'un choix, mais d'une décision politique, celle de favoriser le développement d'une importante fonction économique en lui procurant une implantation prestigieuse au centre de la capitale. Le but de ce Centre de Commerce est en effet d'augmenter la participation française à des opérations commerciales visant des pays étrangers et



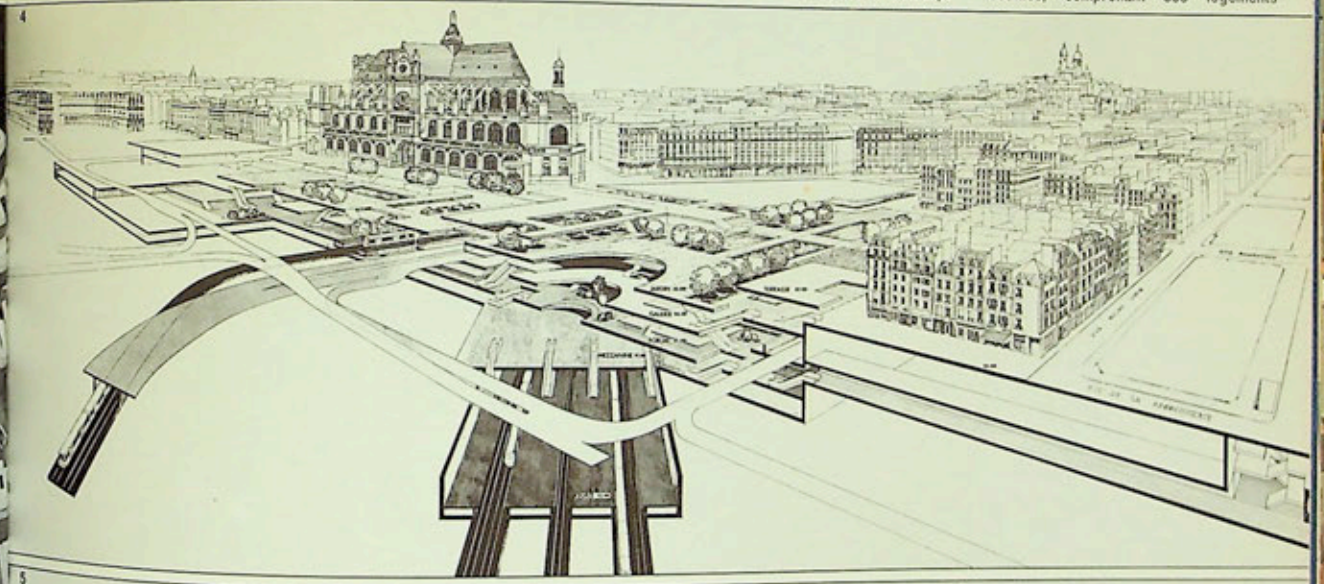




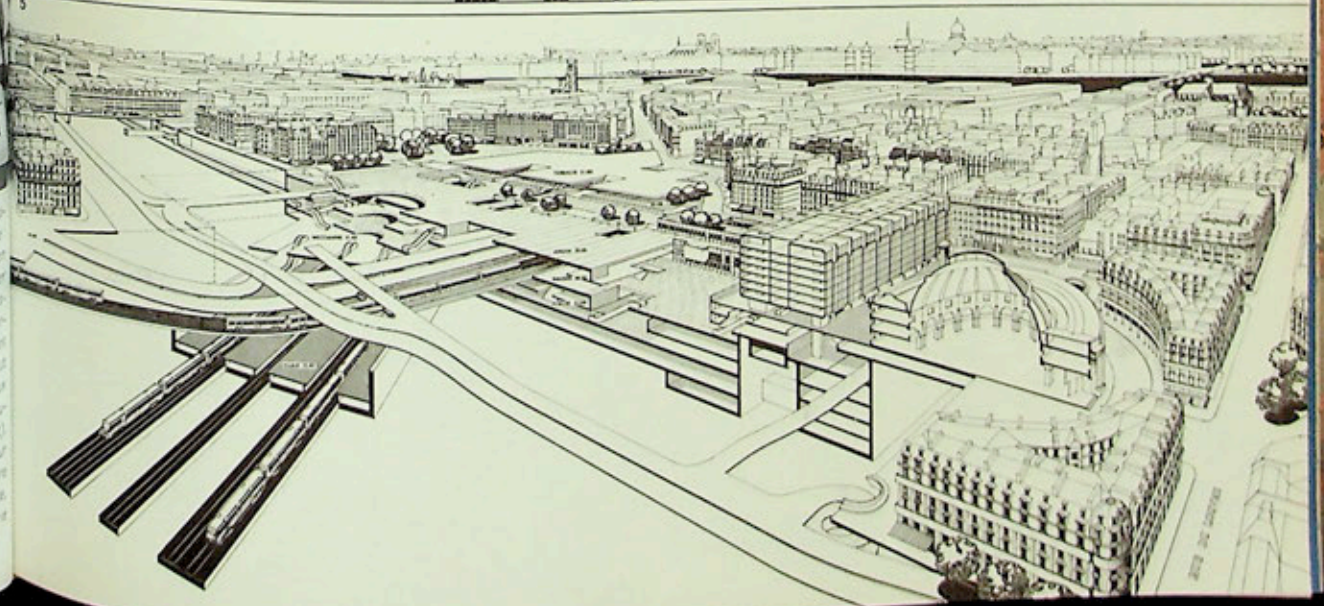
1 Sur ce document (extrait d'une étude de Fr. Mallet dans les « Annales de Géographie », n° 413), l'importance des reconstructions du XIXe siècle est frappante. Comparativement, l'opération actuelle — pour un changement de vocation bien plus considérable — apparaît très restreinte. *2* et *3* Le schéma de l'Atelier Parisien d'Urbanisme a été exprimé par une maquette d'étude, dont on voit successivement l'enveloppe au niveau du sol puis la superposition des circulations enterrées, avec le RER, le forum souterrain et la voirie automobile. Le volume des superstructures constitue un épannelage strictement théorique, en dehors de tout gabarit définitif — de très grandes facilités seront au contraire données aux architectes pour assouplir l'implantation de leurs édifices. *4* et *5* La SEMAH a publié récemment, en perspective axonométrique (depuis le sud-est et le nord-ouest), le projet de la rénovation. Le document donne une idée de ce que sera le futur quartier — encore qu'il ne faille pas prendre au pied de la lettre l'esquisse, encore peu élaborée, du jardin prévu en surface, ni le projet du Centre de Commerce jouxtant la Bourse: il s'agit là d'une première proposition, dont la volumétrie un peu brutale n'a pas été acceptée.

où elle-même n'est qu'intermédiaire (à la différence du Centre de Commerce Extérieur, qui se charge de l'exportation des produits français).
Plusieurs grandes banques, des transporteurs et des négociants ont constitué un groupement d'intérêts, défini un programme et proposé une localisation qui pouvait se faire aussi bien aux Halles — contre la Bourse de Commerce — qu'à la Gare de l'Est. La première implantation a été retenue pour permettre la rentabilisation de l'opération prévue par le Préfet de Paris. A cette époque, un architecte — M. Hoym de Marien — a été choisi, sans doute en rapport avec sa position auprès de la SEAH, qui pouvait lui faire espérer la conduite de la totalité de l'opération. Malgré les changements intervenus en mars 1968, le Centre de Commerce International a donc été maintenu et son implantation décidée aux abords de la Bourse de Commerce. Le programme prévoyait environ 100 000 m²: les deux tiers en sont aujourd'hui enterrés, un rez-de-chaussée inférieur avec cour prolongeant l'espace du forum souterrain. De la sorte, on réduit à 40 000 m² l'émergence du volume. Les urbanistes et la SEMAH s'efforcent maintenant d'obtenir un assouplissement de la silhouette générale de l'ouvrage, dont les premiers projets définissaient un volume parallélépipédique rigide — un lourd caisson sur pilotis. On tâche — tout en maintenant la transparence du rez-de-chaussée supérieur destinée à éviter la fermeture de l'opération vers l'ouest — de briser l'unité du volume (en relation avec l'architecture fractionnée du quartier ancien) et de créer un rapport favorable avec l'église Saint-Eustache, dont ce bâtiment est l'accompagnement. Il s'agit là, maintenant, d'une question de talent chez l'architecte. On ne peut que souhaiter qu'il y parvienne, dans un contexte qui est loin d'être aisé.
Le second édifice inscrit dans le cadre de la rénovation est celui du Centre d'Art Contemporain. Décision personnelle du président de la République, il étend le programme initial de la Bibliothèque de Lecture Publique à tout un ensemble d'activités culturelles touchant les arts plastiques, le théâtre et les arts d'expression, la musique et la littérature. Mixte du musée et de la maison de la culture — à l'échelle monumentale d'une capitale — il ne manquera pas de « marquer le siècle », selon la volonté du président. On a d'ailleurs, pour sa réalisation, ouvert un grand concours international d'architecture dont les résultats seront connus en 1972.
Le programme prévoit 70 000 m² de planchers, plus 25 000 pour le stationnement et l'accès des véhicules. Il y aura « une bibliothèque de lecture publique, un musée d'art moderne et contemporain, un musée du design, un centre d'art contemporain, un centre de création industrielle, des salles polyvalentes pour le théâtre, la musique et le cinéma, des salles d'exposition temporaire, des équipements permettant la recherche et la documentation spécialisées ». La réalisation de cet équipement est prévue sur l'emplacement du plateau Beaubourg, dans la zone est des Halles: la restauration de l'îlot Quincampoix et le prolongement souterrain du forum assureront la continuité des deux opérations.
Plusieurs bâtiments accompagnent ces deux éléments essentiels du programme: ce sont, à côté de Saint-Eustache, un hôtel de tourisme de 450 chambres (25 000 m²) et en vis-à-vis, au bout de la rue des Halles, un Hôtel des Ventes (25 000 m²). Ensuite, quelques équipements socio-sportifs et notamment une piscine-patinoire sur le plateau des Halles. Enfin, plateau Beaubourg, une grande opération de rénovation privée a été entreprise par l'Association Saint-Martin sur l'îlot du même nom, au nord du « Musée Pompidou »: près de 100 000 m² seront réédifiés, comprenant 600 logements

4



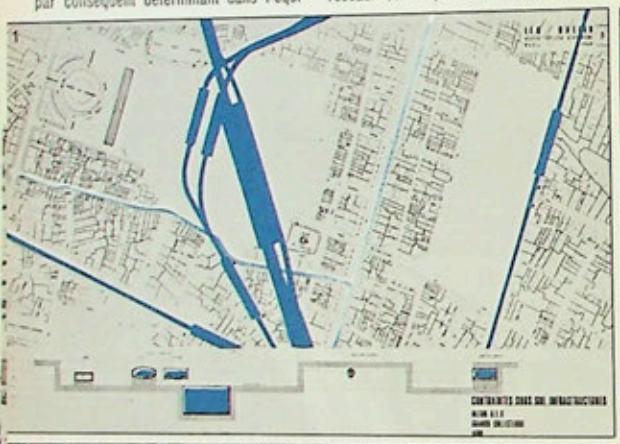
5

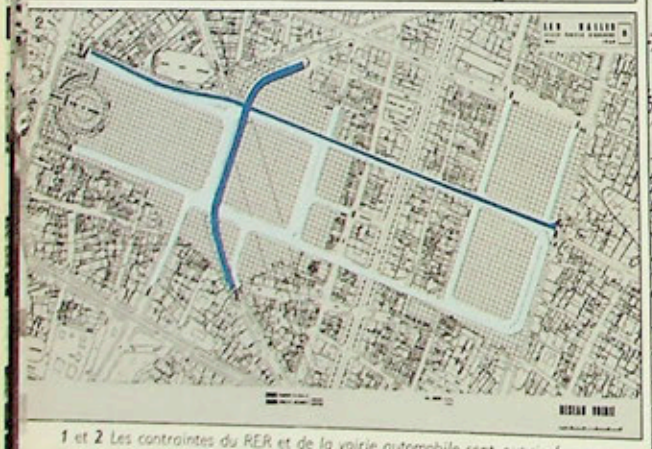


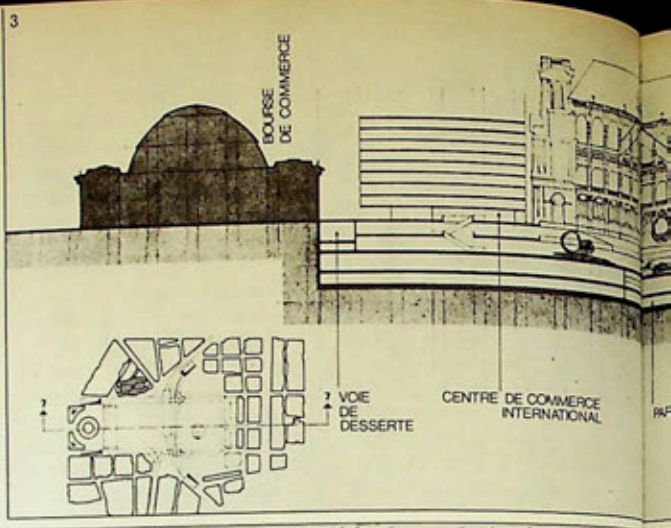
(220 HLM, 200 primés, 180 privés), des commerces (27 000 m²) et bureaux (7700 m²), des parkings (1400 places), une école, un dispensaire et une crèche. L'opération, financée avec l'aide de l'État par le syndicat de propriétaires, a été confiée à la COGEDIM. 2400 personnes, sur les 3200 habitants de l'îlot, seront relogées. L'exploitation du sous-sol a permis de diminuer le déficit de l'affaire, dont le coût social était extrêmement élevé.

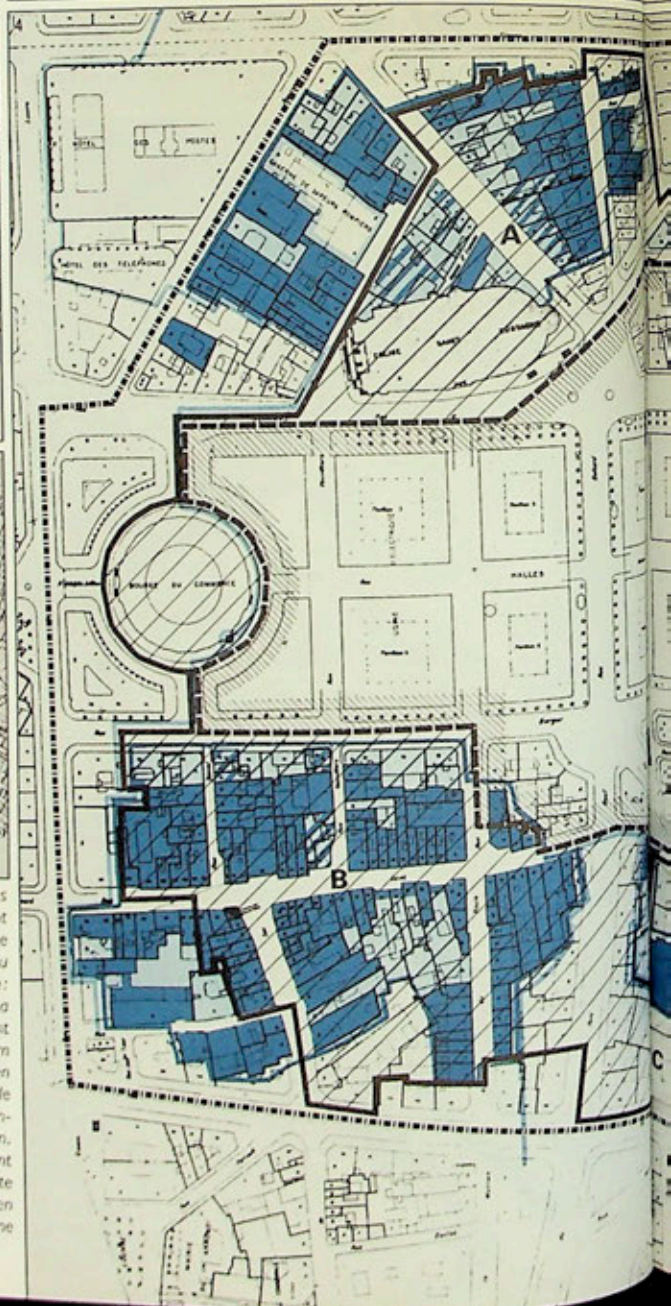
Mais l'opération des Halles, avec le Centre de Commerce International, le « Musée Pompidou » et la rénovation privée de l'îlot Saint-Martin s'articule, en pratique, autour de la construction du RER – seul garant de la revente des surfaces commerciales et des bureaux et par conséquent déterminant dans l'équilibre financier de la rénovation. En même temps, la construction du nouveau métro est, dans son projet, bien antérieure à l'aménagement des Halles: elle n'est pas une décision des urbanistes mais une hypothèse – certains diront une hypothèque – de leur plan.

La ligne est-ouest du RER, reliant Saint-Germain-en-Laye à Boissy-Saint-Léger, traverse Paris sur le même axe que la ligne de métro Vincennes-Neuilly et la rencontre en trois endroits: « Etoile », « Châtelet » et « Nation ». Elle se branche plus au nord avec « Opéra » (station « Auber »). La station « Halles » du RER a pour fonction de créer une correspondance avec l'ensemble des lignes de la station « Châtelet », nœud important du réseau. Son implantation donc exigeait

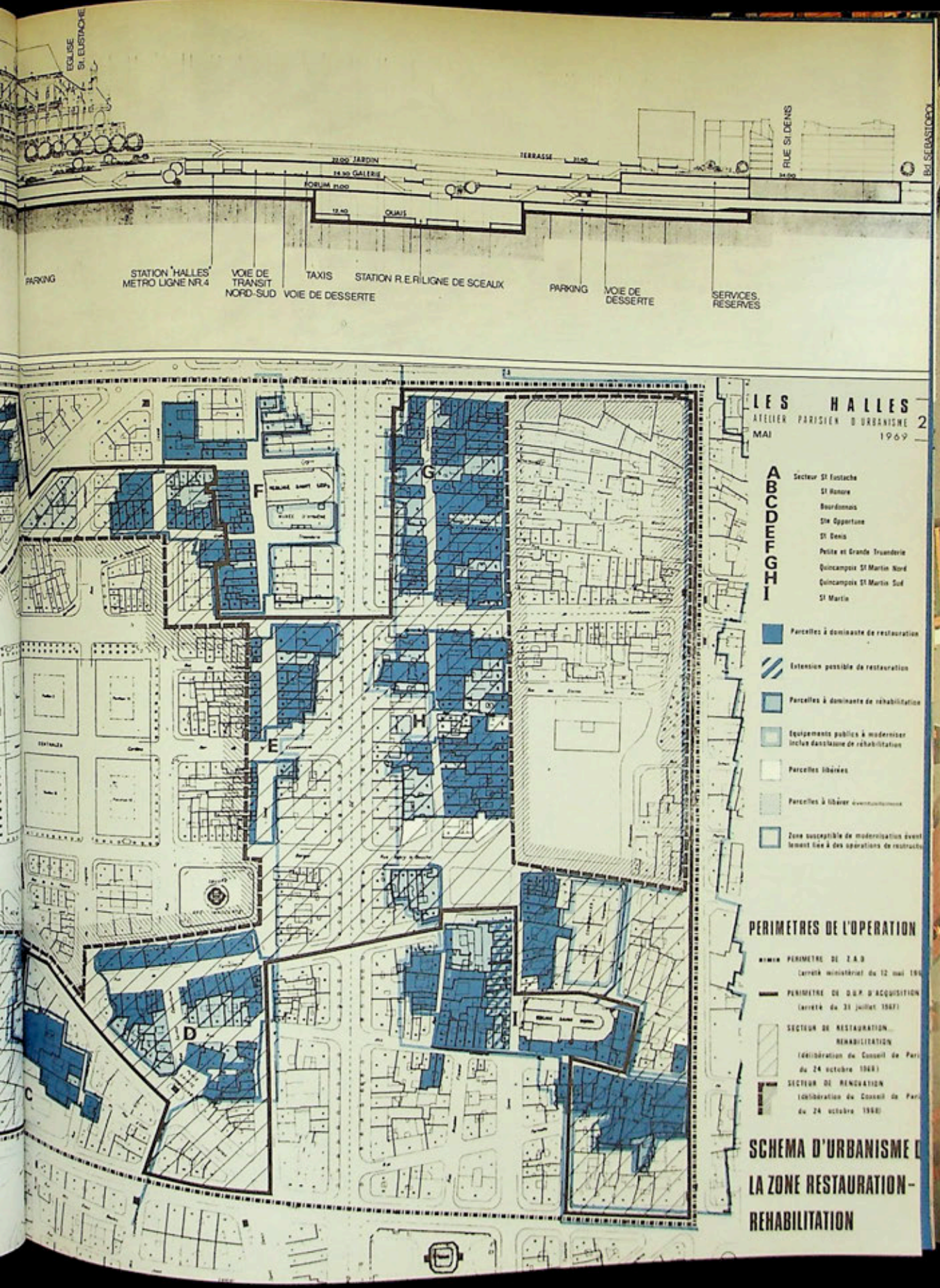








1 et **2** Les contraintes du RER et de la voirie automobile sont exprimées par ces deux schémas. L'orientation oblique des stations du RER permet l'accouplement des deux lignes perpendiculaires. Ce n'est pas sans surprise que l'on constate la superposition possible entre cette implantation et celle des rues disparues du Marché aux Poirées et de la Pointe Saint-Eustache, prolongeant la rue Montmartre: même enterrés, les plus anciens cheminements gardent toute leur valeur. **3** La coupe longitudinale de l'opération de rénovation en fait apparaître le prolongement vers le plateau Beaubourg, ainsi que le rôle de plaque tournante qu'aura le forum souterrain à la jonction du RER. **4** Une étude poussée du tissu urbain ancien du quartier des Halles a été menée dans le cadre de l'opération: ce plan extrait de l'album de l'Atelier Parisien d'Urbanisme rappelle les données de la réhabilitation-restauration, prévue par le rapport Copitant en connexion avec la rénovation. Il faut souhaiter que ces propositions ne restent pas lettre morte mais connaissent une réalisation aussi rapide que la rénovation proprement dite! C'est à cette condition que l'opération des Halles réussira: il incombe à la Ville de Paris d'en assumer la responsabilité, au-delà des premiers îlots-témoins de Sainte-Opportune et Quincampoix, dont la restauration est prévue à courte échéance.


EGLISE St. EUSTACHE
RUE St DENIS
Bd SEBASTOPOL
TERRASSE
JARDIN
GALERIE
FORUM
QUAIS
PARKING
STATION "HALLES" METRO LIGNE NR.4
VOIE DE TRANSIT NORD-SUD
TAXIS
VOIE DE DESSERTE
STATION R.E.R. LIGNE DE SCEAUX
PARKING
VOIE DE DESSERTE
SERVICES, RESERVES
LES HALLES
ATELIER PARISIEN D'URBANISME
MAI 1969
2
A B C D E F G H I
Secteur St Eustache
St Honoré
Bourdonnais
Ste Opportune
St Denis
Petite et Grande Truanderie
Quincampoix St Martin Nord
Quincampoix St Martin Sud
St Martin
Parcelles à dominante de restauration
Extension possible de restauration
Parcelles à dominante de réhabilitation
Equipements publics à moderniser inclus dans la zone de réhabilitation
Parcelles libérées
Parcelles à libérer éventuellement
Zone susceptible de modernisation éventuellement liée à des opérations de restructu
PERIMETRES DE L'OPERATION
PERIMETRE DE Z.A.D
(arrêté ministériel du 12 mai 19
PERIMETRE DE D.U.P. D'ACQUISITION
(arrêté du 31 juillet 1967)
SECTEUR DE RESTAURATION-REHABILITATION
(délibération du Conseil de Pari du 24 octobre 1968)
SECTEUR DE RENOVATION
(délibération du Conseil de Pari du 24 octobre 1968)
SCHEMA D'URBANISME D
LA ZONE RESTAURATION-
REHABILITATION

que son éloignement par rapport à la place du Châtelet et à la rue de Rivoli ne fût pas excessif.

Dès longtemps, la RATP avait jeté son dévolu sur le sous-sol du plateau des Halles et la zone de la rue des Halles comprise jusqu'à la place Sainte-Opportune. Des études plus récentes montrèrent l'intérêt de prolonger l'actuelle ligne de Sceaux depuis la gare du Luxembourg jusqu'à la station « Halles » du RER (et, théoriquement, jusqu'à la gare du Nord ou même Saint-Lazare): on obtient ainsi l'ébauche d'un réseau de communications à l'échelle de l'agglomération, capable de prendre le relais des anciens réseaux ferrés de banlieue. La réalisation du tronçon central du RER, entre « Auber » et « Nation », ne prenait sa véritable signification qu'à ce prix.

Néanmoins, l'inscription au sixième plan de ce tronçon central et de la branche Luxembourg-Halles de la ligne de Sceaux s'est fait beaucoup attendre: la raison en était que la conception même du RER était mise en cause. Le métro classique supporte actuellement aux heures de pointe, dans des conditions certes effrayantes, près de 50 000 passagers par heure; le RER est prévu, au gabarit SNCF, pour 60 000 passagers – mais son coût de construction est autrement plus élevé que celui du métro classique, à la fois pour une question de section des tunnels et stations et à cause de son niveau d'enfouissement, beaucoup plus profond dans le sous-sol parisien.

La lente réalisation du tronçon Défense-Etoile avait déjà suscité quelques inquiétudes; la construction de la station Auber a tourné à la catastrophe – c'est avec effroi que les responsables de la RATP murmurent le prix qu'aurait coûté son exécution; on dit que le métro de Mexico dans son entier ne valait pas plus cher... L'opération, réalisée en souterrain dans un quartier dense au sous-sol incertain, s'est heurtée à une série de difficultés, dont en particulier le tassement des immeubles et l'ébranlement de leurs fondations – qui obligeaient à de multiples et coûteuses reprises en sous-œuvre. La décision gouvernementale d'inscrire la réalisation du tronçon central s'est assortie, par conséquent, d'une clause extrêmement importante, décisive même dans l'affaire de la rénovation des Halles: l'installation des stations jumelles du RER et de la ligne de Sceaux prolongée se ferait en fouille ouverte sous le terre-plein des Halles. L'opération devenait beaucoup moins coûteuse et incertaine: comment concevoir en effet, malgré l'importance des moyens techniques de notre époque, la construction par la méthode traditionnelle des souterrains voûtés d'une gare de 230 mètres de long et 70 mètres de large à une vingtaine de mètres en dessous du sol? La destruction des pavillons de Baltard apparaissait donc inéluctable – mais leur reconstruction est chose possible: il est fortement question d'un transfert qui sauvegarderait leur architecture tout en en libérant l'emplacement.

De la contrainte du RER est issue, en définitive, la notion même d'urbanisme souterrain: puisqu'il fallait creuser cette immense tranchée, autant en exploiter le volume et réaliser dans la tranche comprise entre le RER et le sol naturel des équipements culturels ou commerciaux qui feraient de ce grand échangeur piétonnier un lieu vivant et animé – moins triste que la salle des pas perdus reliant sous la gare Saint-Lazare la ligne Nord-Sud à ses voisines...

En ajoutant à cette première contrainte la candidature fort appuyée du Centre de Commerce International et celle du Centre d'Art Contemporain, on avait fait le plein de l'opération. La sagesse du projet de l'Atelier Parisien d'Urbanisme est d'avoir accepté ces données contraignantes et d'en avoir tiré un parti positif. On mesure le chemin parcouru en comparant le projet actuel, portant sur environ 400 000 m², aux projets initiaux dont les 900 000 m² de plancher transformaient le quartier des Halles en une sorte d'immense valise, bourrée à craquer. Le premier projet était l'expression de mille convoitises parallèles, chacun avait son morceau de sucre, mais le résultat tenait le milieu entre une immense sottise et un crime. Avec le recul du temps, les grands gestes de Monsieur Faugeron, les idées théoriques de l'AUA ou l'empilement étriqué de leurs collègues font l'effet d'un jeu bête et méchant – la puérilité de la maquette y est certainement pour quelque chose!

Certes, on se demandera quel est, hors le dégonflement de l'opération antérieure, l'intérêt du projet actuel, dont les données étaient en quelque sorte préétablies? Il y a là une question de parti – le projet est désormais venu à maturité, il s'articule sur deux notions essentielles: l'enfouissement des volumes construits, qui permet le dégagement en surface de l'ancien plateau des Halles et le choix d'une orientation Est-Ouest assurant l'unité de l'ensemble.

L'orientation Est-Ouest des cheminements piétonniers a été voulue par les urbanistes qui avaient pris conscience du manque de relation existant entre la zone du Palais-Royal et celle du Marais, la voirie du quartier des Halles affectant dans son ensemble une direction Nord-Sud. Ils avaient observé parallèlement la lente dégradation de la rive droite, peu à peu envahie par les bureaux et dont l'habitat vétuste se détruisait en outre avec une rapidité inquiétante. On pouvait donc craindre avec juste raison que l'opération Halles ne fût le point de départ d'une rénovation en tache d'huile, non contrôlée et aboutissant à la disparition du quartier. Cet ensemble de raisons obligeaient, au lendemain du « grand déménagement », amorce d'une mort lente par asphyxie, à créer de nouvelles fonctions dont la vitalité fût suffisante pour donner au quartier des moyens de défense autonome contre la pression des bureaux. De là, en profitant de l'émergence du RER, la décision de créer un forum qui serait un lieu d'animation commerciale et permettrait alors la greffe vivante d'activités culturelles (et non la réalisation d'un quartier-musée, en même temps quartier de musées!). De là aussi le choix d'une candidature unique, celle du Centre de Commerce International, dont la vocation est d'être un lieu de rencontres et d'échanges – moins mort, indubitablement, que le Ministère des Finances précédemment prévu aux Halles (la candidature en fut longtemps soutenue par l'Etat, malgré le vote défavorable du Conseil de Paris)... Le choix de ces principes définissait comme une dernière conséquence la libération du sol de toute infrastructure de voirie – favorisant ainsi le cheminement piétonnier, établi dans le sens Est-Ouest en étroite relation avec les issues du RER.

On a désormais trouvé le financement de la plupart des opérations inscrites au programme de l'aménagement des Halles, mais il reste un problème essentiel, qu'on ne pouvait ignorer: la relation de l'opération avec son voisinage. Le RER pouvait en effet se présenter comme une arme à double tranchant, si l'on n'observait pas un certain nombre de précautions aux abords de l'opération de rénovation: il fallait donc prévoir une réhabilitation de l'ensemble du quartier, afin d'y maintenir une fonction d'habitat et éviter des transferts massifs de population consécutifs à la restauration des édifices anciens. Certes, les moyens des urbanistes sont ici fort limités: on peut exprimer quelques doutes sur la façon dont la rénovation de l'îlot Saint-Martin est conduite par l'association des propriétaires et on peut se demander aussi, après la levée de la Déclaration d'Utilité Publique sur les 43 hectares de l'opération, quels moyens il reste à l'administration pour imposer aux propriétaires leur regroupement dans les « associations foncières urbaines » (AFU) que prévoyait le rapport Capitant.

Pourtant, la réhabilitation et la restauration seront engagées parallèlement à la rénovation publique sur deux îlots témoins, avec l'espérance de dégager plus tard les moyens financiers et aussi juridiques pour leur extension à la totalité du périmètre. Le premier îlot concerné sera restauré, rue Quincampoix. Le curetage s'accompagnera de la réinstallation en rez-de-chaussée et en sous-sol de commerces, ici à vocation culturelle: un groupe de libraires aurait posé sa candidature. L'autre lot est celui de la place Sainte-Opportune: il s'agira plutôt d'une réhabilitation, évitant autant que possible le transfert de la population existante, elle sera menée par l'intermédiaire d'un organisme social (le « PACT »). La grande question est désormais de savoir si cette initiative exemplaire aura réellement valeur d'exemple ou bien si en l'absence d'outils juridiques, les urbanistes ne seront pas impuissants devant la spéculation. On peut le craindre.

La relation avec le voisinage est encore celle avec tout le contexte parisien. Il ne semble pas que le schéma directeur de Paris soit un document aux options claires: il aurait plutôt l'allure d'un constat.

La relation de l'aménagement des Halles avec lui est tout à fait hypothétique; celle avec l'opération voisine projetée sur les gares du Nord et de l'Est est, ou bien embryonnaire, ou bien encore inconnue du public; et, à très large échelle, la coordination avec le plan d'aménagement de la région parisienne semble nulle.

Il faut dire que l'opération des Halles, en tant que telle, s'est faite avant et en dehors de toute idée d'ensemble sur l'urbanisme – à un moment où les plans d'urbanisme de la ville de Paris se préoccupaient surtout de répondre à la demande des promoteurs en libérant des terrains dans l'enceinte de la capitale. On comprend dès lors que l'articulation des programmes, à petite, moyenne et grande échelle, soit tout à fait illusoire. Pressés, dans un système économique donné, par des exigences multiples du secteur public et du secteur privé, les urbanistes des Halles ont tâché de réaliser au moins une œuvre cohérente et non pas un monstre. Critiquer leur absence de liberté, c'est critiquer le système dans lequel ils s'inscrivent: il est certain que « la collectivité se reconnaîtra » dans l'opération des Halles; elle y verra son vrai visage qui, derrière le masque des bonnes paroles, reflète la structure même de son économie. Mieux vaut, cependant, se souvenir qu'au delà du « capitalisme sauvage » dont les premiers projets se faisaient l'écho, le schéma actuel a su trouver un équilibre entre les pulsions du marché et les véritables exigences d'un urbanisme. A la croisée des deux voies ferrées les plus importantes de toute l'agglomération, on ne trouvera pas (comme on avait pu le craindre initialement) les bastions bétonnés de la puissance financière ni l'orgueilleuse superstructure de leurs tours, mais l'astucieux dosage d'un projet concédant pour moitié l'espace aux bureaux et aux commerces et en attribuant l'autre part aux équipements culturels ou au logement – c'est-à-dire réalisant un ensemble complexe, multifonctionnel, à caractère authentiquement urbain. Pour un mauvais projet, c'est un assez bon résultat!

Il serait donc vain, à l'heure actuelle, de refuser la destruction des Halles de Baltard, l'installation du métro, du musée ou du Centre de commerce, la rénovation des immeubles aboutissant à l'exil des habitants: ce serait ouvrir la voie à des prétentions autrement dévorantes.

HABITER EN MONTAGNE

par Pierre Joly

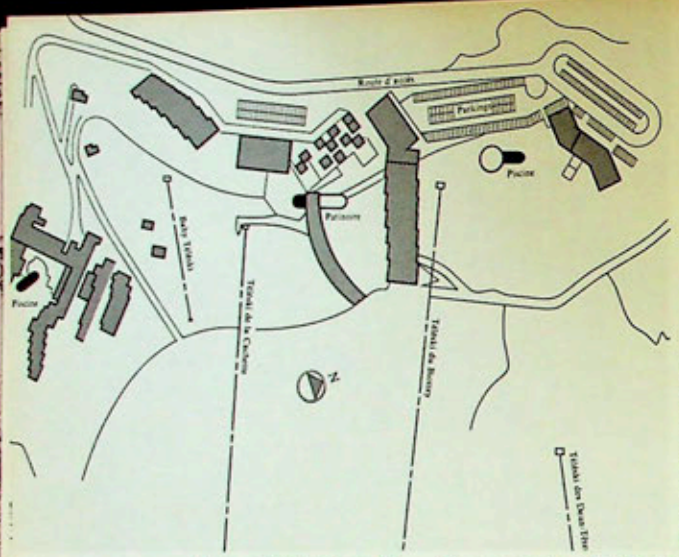
Les chroniqueurs spécialisés et la publicité touristique signalent l'apparition, dans les Alpes françaises, d'une nouvelle « génération » de stations d'hiver : des stations « sorties de rien », comme on disait autrefois des parvenus, ou, si l'on préfère, qui se sont faites elles-mêmes. Or, il n'est que de penser à l'entreprise singulière que représente une telle création pour comprendre l'inanité des catégories à partir desquelles on continue trop souvent de raisonner l'architecture... Satisfaire aux besoins serait une excellente chose. Mais qui dira ce que sont les besoins ?

Le moins malaisé semble être de répondre à l'activité sportive dominante. Encore la mise en place de l'équipement nécessaire pose-t-elle maintes questions, qui ne sont pas toutes d'ordre technique. Un promoteur, Roger Godino, l'a bien noté : « La facilité consiste à sortir de son automobile, monter un ascenseur, escalader un escalier déneigé, enfiler un couloir interminable, redescendre un escalier menant à des remontées mécaniques que l'on atteint par des tapis roulants... enfin, skier comme on prend le métro. » Un coup d'œil aux heures de pointe sur la grenouillère d'une de nos stations récentes suffit à confirmer la vérité de cette description.

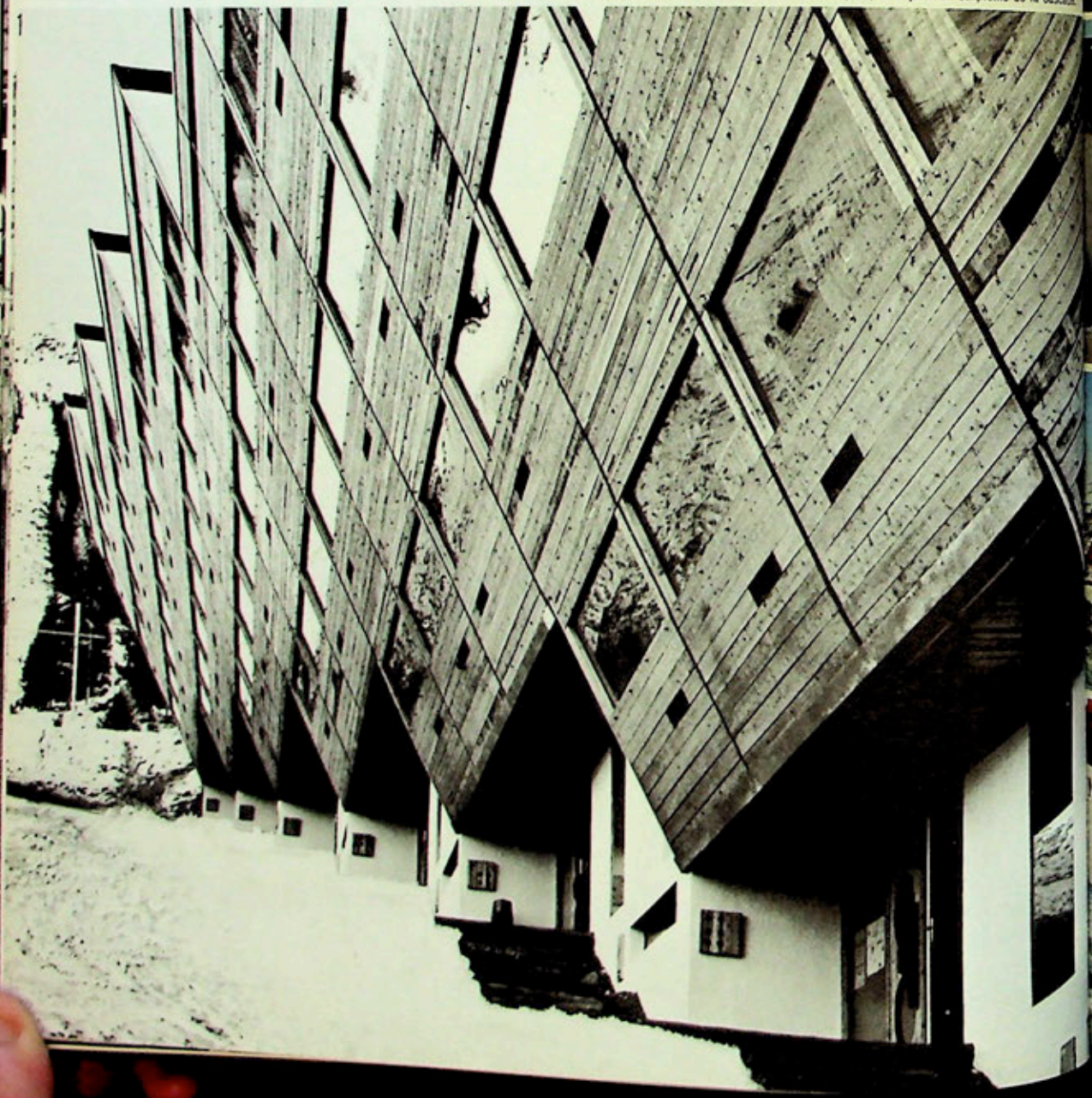
Mais là où le choix de l'utilisateur joue un rôle décisif, c'est dans le domaine de l'habitabilité de la station. Une activité sportive, même si elle exerce très vite une domination sans partage, comme c'est le cas du ski, se greffe moins malaisément sur un habitat existant. Les stations suisses de vieille renommée aussi bien que Megève, pour ne citer que cet exemple, étaient de ce type. L'amateur de montagne y côtoyait le montagnard, l'agriculteur, d'où diversité de l'activité économique, partant, de la composition sociale. Une partie, si faible soit-elle souvent devenue, de la population était sédentaire, ce qui assurait l'existence d'activités commerciales diversifiées. Le tourisme d'été ne s'y trompe pas...

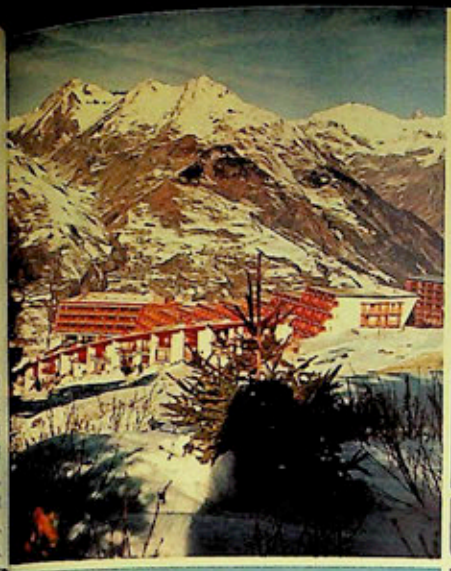
Il va pourtant de soi que les villages qui suffisaient à l'exploitation agricole, extensive et saisonnière des alpages, ne suffisent pas à desservir les immenses champs de neige qu'on souhaite ouvrir au ski moderne, lequel exige, comme on sait, un large équipement mécanique. De plus, les pentes Nord, hier déshéritées, recueillent aujourd'hui toutes les faveurs et le mauvais ensoleillement devient un bienfait : la neige « tient », c'est-à-dire qu'elle conserve ses qualités de surface skiable. En bref, le problème nouveau, un problème difficile, est celui de la vie sociale d'une collectivité artificielle, précairement rassemblée en un seul lieu pour une activité apparemment unique, mais qui se pratique socialement, qui comporte ses rites et ses « prolongements » sociaux, fort variés. Construire de toutes pièces un ensemble où cette vie sociale devra trouver sa place est une entreprise d'une difficulté redoutable.

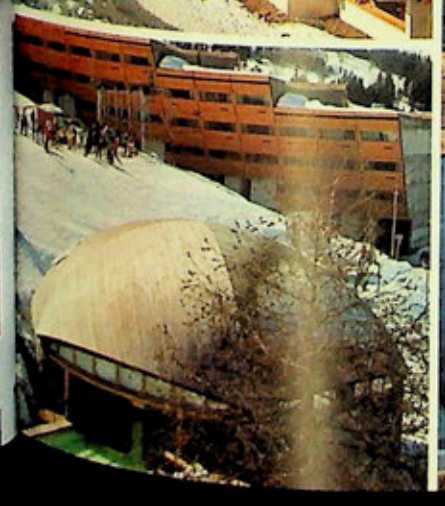
Nous avons choisi deux exemples, qui nous semblent illustrer assez bien deux façons différentes d'aborder le problème et constituent des solutions, peut-être discutables, en tout cas cohérentes et suffisamment abouties. Il s'agit d'Aime 2000, le satellite tout neuf de La Plagne (il a été inauguré en décembre dernier) et de la station nouvelle des Arcs, proche de Bourg-Saint-Maurice.



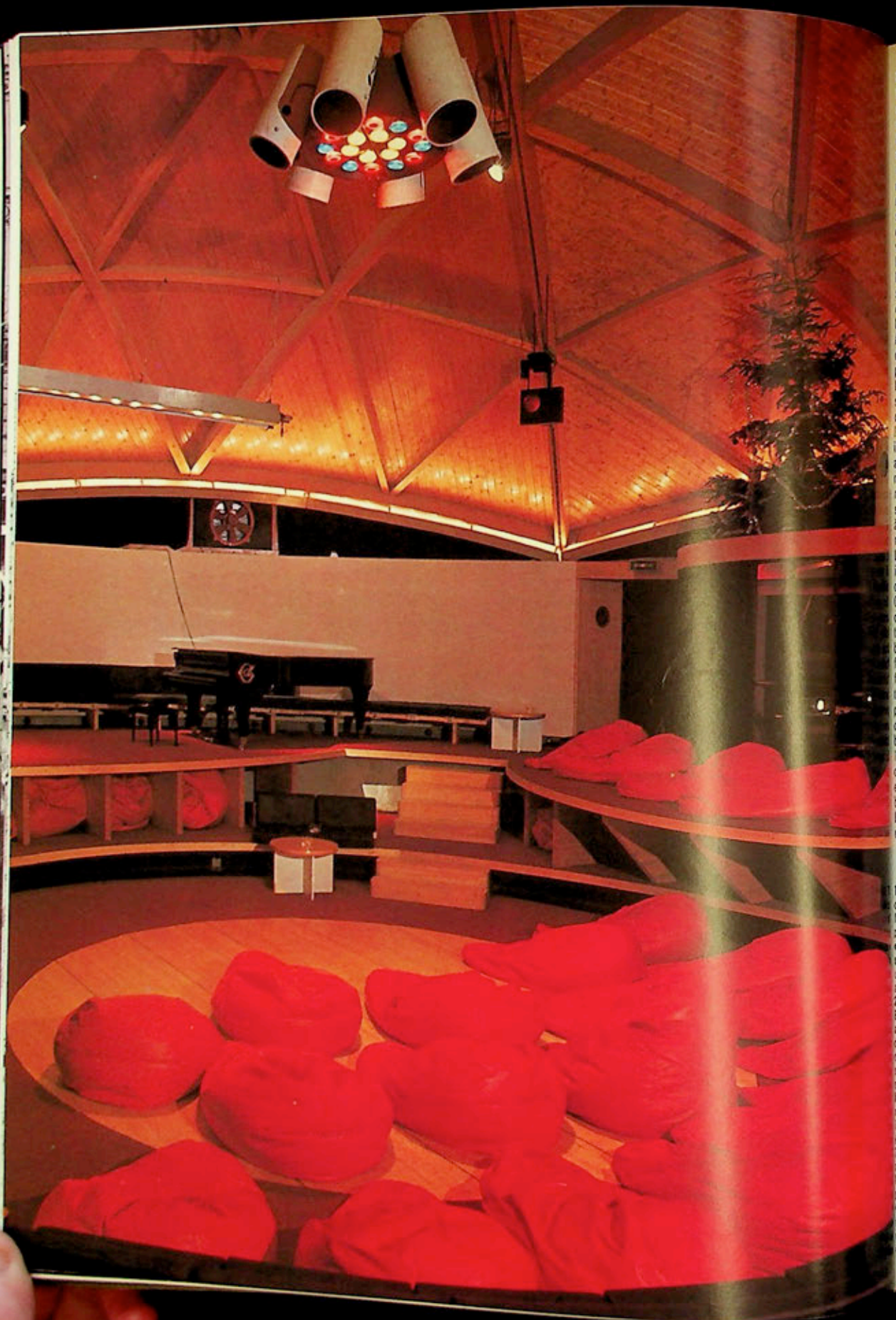
1 et 6 Dans les fenêtres en devers de la Cascade, le paysage des pistes et de la chaîne du Mont-Blanc se reflète comme dans autant de miroirs sertis dans un cadre de bois. 2 Il est difficile de prendre une vue d'ensemble des Arcs, et c'est tant mieux. Voici du moins la Rive, au second plan la Cascade et, à l'arrière-plan le « camp de base », l'hôtel des Trois Arcs. 3 Pour rejeter les eaux pluviales loin de la paroi inclinée de la Rive, J. Taillefer a utilisé les mêmes demi-cylindres de bois évidé dont les paysans se servaient autrefois pour les abreuvoirs. 4 Vue perspective de la façade sud de la Cachette. 5 Au premier plan la Coupole et, à l'arrière plan, la façade en surplomb de la Cascade.







LES ARCS:
UNE STATION SUR UNE BONNE PENTE



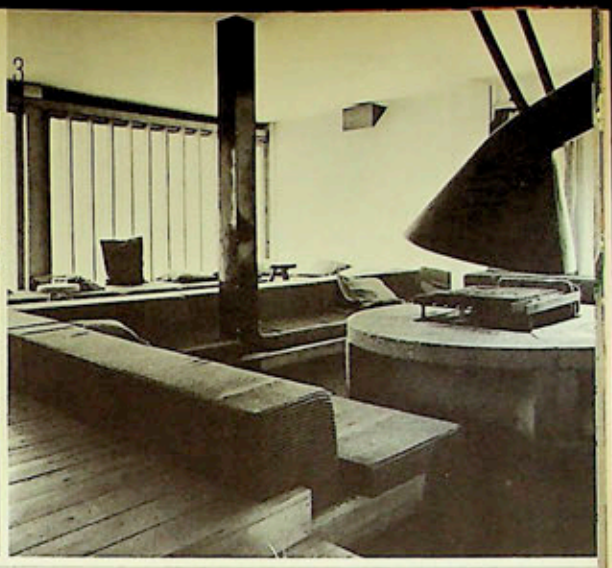
Le site est immense et pourtant (est-ce la forêt toujours proche qui garde au paysage une échelle humaine?) rien ne paraît démesuré, ni la chaîne du Mont-Blanc, au Nord, ni la profonde vallée glaciaire où coule l'Isère, au Sud. Sur cet alpage, il y a trois ans, seuls quelques chalets lourdement appuyés au sol, avec leurs murs de maçonnerie de chaux et leurs toits de schiste, des « montagnettes » témoignaient d'une présence humaine. Un domaine vierge, donc, à peine un lieu-dit, puisque le nom même des « Arcs » est un nom de baptême, fort bien trouvé d'ailleurs. Y faire surgir en quelques années une station tout entière tenait de la gageure.

Les architectes le comprenaient bien ainsi. Autour du noyau initial, fourni par l'Atelier d'Architecture en Montagne, s'est constitué peu à peu un groupe, « L'Atelier 3 A », où l'on rencontre Pierre Faucheux, dont on savait depuis longtemps l'ambition de construire, Charlotte Perriand, pour qui la montagne est une vieille amitié et dont il est superflu de rappeler la part qu'elle a prise à la naissance et au développement de l'architecture d'intérieur « d'esprit nouveau », Jean Prouvé qui élabore des solutions inédites pour la station haute à venir et Jean Taillefer, un constructeur-né qui est, en outre, un enfant du pays. L'équipe ainsi constituée s'est efforcée, il me semble, de cerner peu à peu la difficulté.

On peut regarder l'Hôtel des Trois Arcs comme un camp de base, certes confortable. Bien sûr, accrocher des balcons de bois devant une façade de béton est une facilité: le bois fait le pittoresque, il ne fait pas le style. Mais la vigueur de l'architecture intérieure donne à l'ouvrage une personnalité. Avec la Cascade apparaissent des solutions nouvelles. Cette grande bâtisse en porte à faux suit adroitement la ligne de pente et le vaste damier oblique des balcons, cette sorte de place publique entre ciel et terre est une trouvaille d'habitabilité.

La Rive, qui s'est achevée l'été dernier, est autre chose. On avait tout d'abord

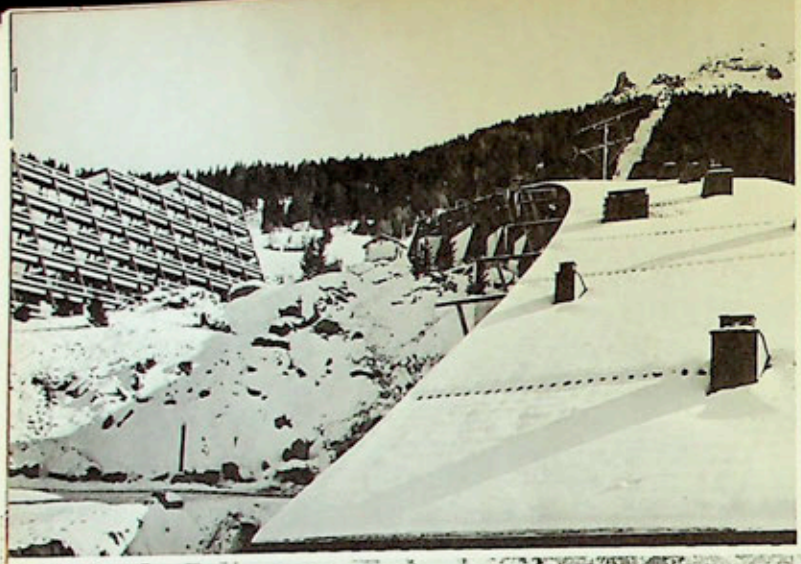
2

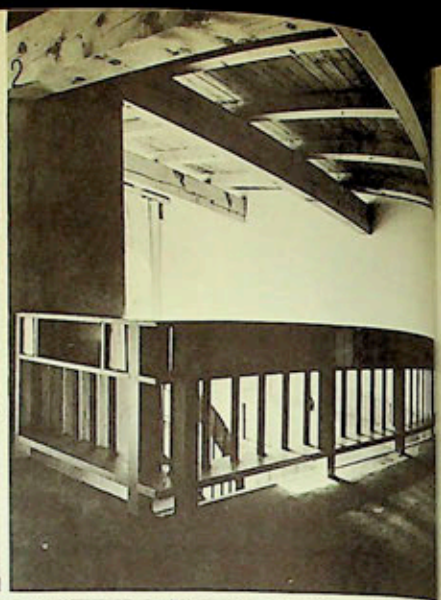


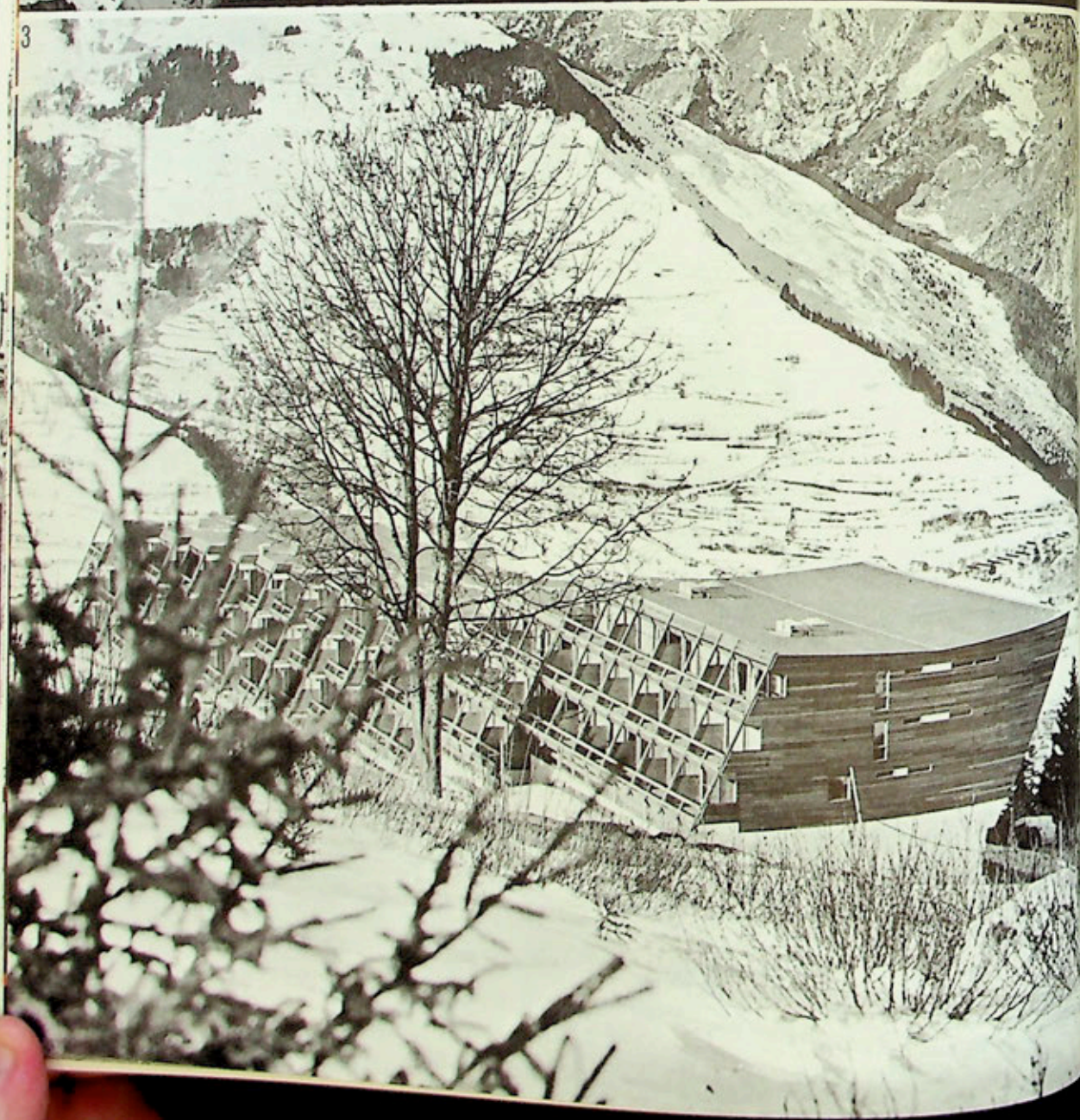
3

4

1 Une charpente triangulaire en bois lamellé-collé porte une voûte de plancher mis en forme. Sous ce dôme un petit théâtre rond peut être utilisé de maintes façons. Des « saccos » de couleur vive permettent de s'asseoir (ou de s'allonger) sur la piste pour un concert ou un spectacle. Ils peuvent aussi être facilement rangés sous les gradins.
2 Une salle de bain à l'hôtel de la Cascade. Enfermée dans un volume de maçonnerie aux angles arrondis, la salle de bain prend jour discrètement sur la chambre par une fente de lumière. Le mobilier en polyester, les sanitaires, le bois laqué et l'enduit des murs sont blancs. Le linge a été personnalisé: l'emblème des Arcs, un des triangles sphériques dont est construite la Coupole est imprimé sur un amusant « kimono » de tissu éponge.
3 Le bar de l'hôtel des Trois Arcs a été aménagé par Charlotte Perriand qui a dessiné la cheminée de tôle noircie dont le cône en porte à faux est soutenu par un fer plat.
4 La Coupole et sa piscine. Le bassin et le solarium sont entourés d'une haute cloison de verre teinté, dans laquelle ouvre la porte extérieure.







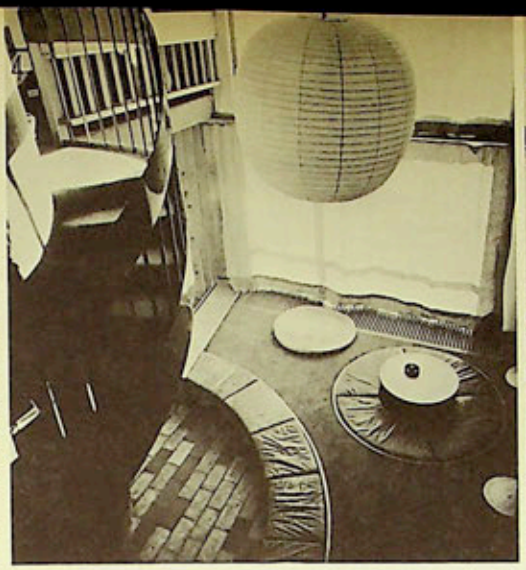
prévu de disperser quelques chalets au gré des pentes, au-devant des bâtiments plus compacts. Jean Taillefer proposa de les rassembler sous un même toit: un simple plancher gauche, porté par des poutres longitudinales et des refends transversaux en béton armé. Là-dessous, chaque logement garde sa physionomie propre. Tous sont desservis par une coursive, coupée d'escaliers. La bâtisse se développe au gré de la pente et du soleil.

A demi enfouie sous la neige, elle ne pèse pas au paysage: elle s'y adapte, comme elle s'adapte au mode de vie de ses habitants. C'est une idée neuve, ou peut-être très ancienne, et qui fait penser à ces architectures quotidiennes qu'une exposition mémorable qualifiait il n'y a pas si longtemps d'architecture «sans architecte».

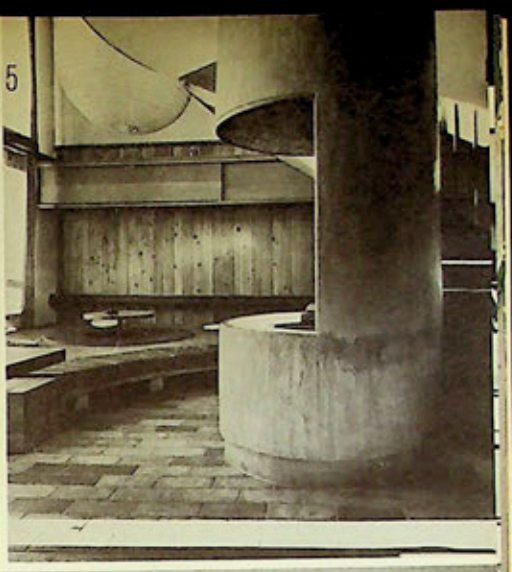
Chemin faisant, on a pensé à donner une figure concrète à ce qui n'est trop souvent qu'une abstraction: le centre, le lieu de la rencontre. Sur une charpente triangulée, construite en lamellé-collé, Pierre Faucheux a construit une coupole de bois mis en forme, dont l'aspect et la matière accueillent bien la neige. On a aménagé là-dessous un petit théâtre, qui peut se prêter à des utilisations multiples. Au niveau bas, on accède par un sas à une piscine de plein air surchauffée, comme on en voit apparaître de plus en plus souvent dans les stations de montagne. Le mariage des deux activités peut paraître singulier. Il est en fait bien compris: la «Coupole» est un lieu de détente. C'est aussi un lieu qui n'a pas ailleurs son équivalent.

D'autres chantiers sont encore ouverts, notamment celui du «Versant Sud», construction en partie hypogée qui dominera la vallée de l'Isère et qui s'achèvera cet été. Et je n'ai pas parlé de la Cachette... On le voit, la diversité est ici de règle et le concert architectural est à plusieurs voix. Si l'on peut penser que la réussite d'un tel ensemble doit moins à la «satisfaction des besoins» qu'à un certain agrément de vivre, à un climat, à un certain don donné à tout le système des relations que les hommes entretiennent avec la nature et avec les autres, alors on osera peut-être affirmer que les Arcs est une station sur la bonne pente.

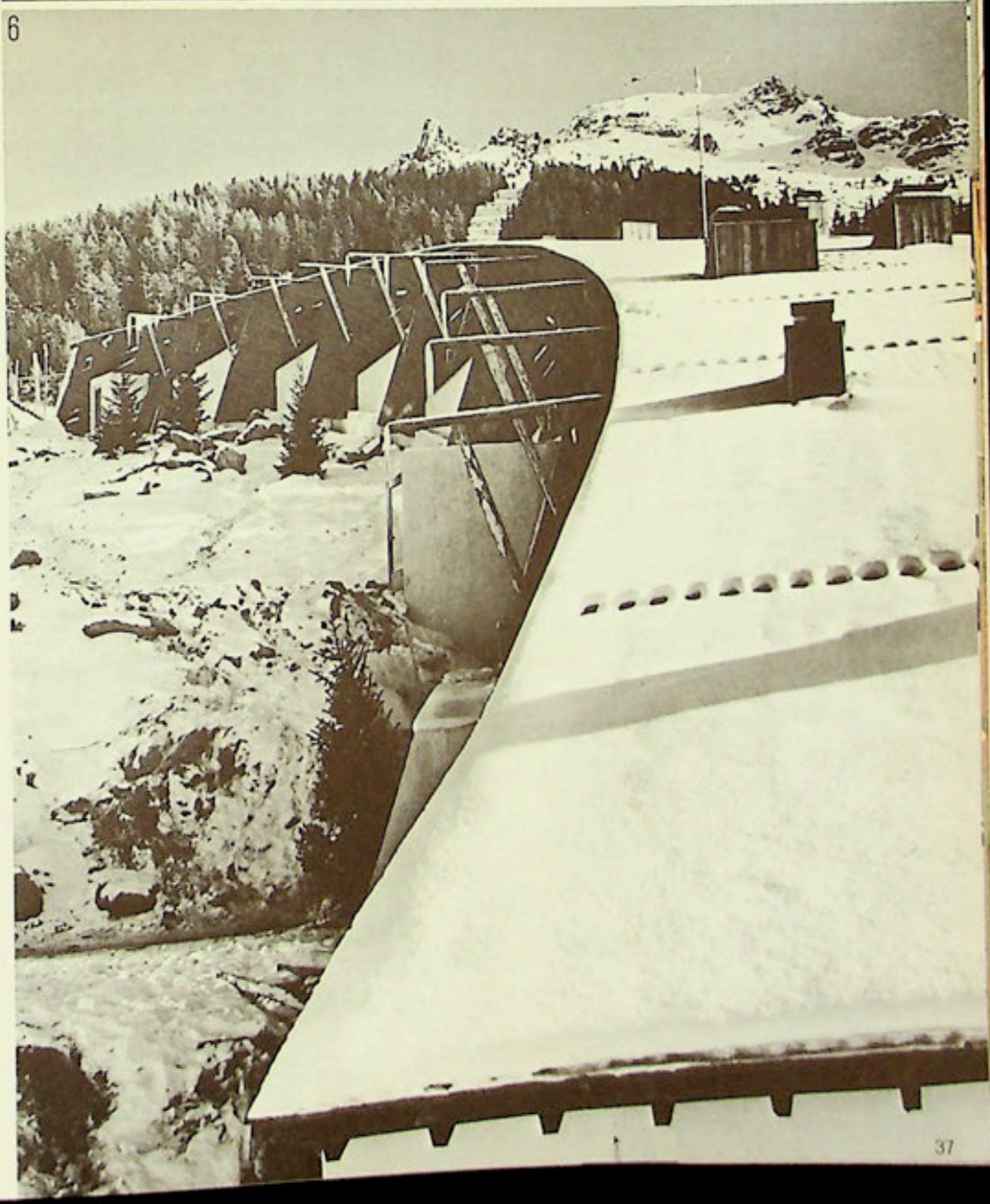
1 Entre la Rive et la Cascade, le peintre Luc Simon a composé un grand jardin, avec des rochers et les plantes du lieu (la flore est réputée pour sa richesse dans cette région des Alpes proche du Parc de la Vanoise).
2 Parmi les appartements, celui du promoteur R. Godino: la salle de séjour, sur deux niveaux, ouvre par une immense baie en plein sud.
3 Un peu à l'écart (à peine) le dernier bâtiment achevé: la Cachette, qui groupe des studios et appartements en co-propriété.
4-5 Dans l'appartement de R. Godino, la salle de séjour. Autour d'une cheminée cylindrique, un plancher surélevé, revêtu de moquette, enferme une banquette en demi-cercle et une petite table circulaire. Les coussins sont habillés de cuir fauve.
6 Le toit de la Rive trace dans le paysage un arc dont le mouvement est scandé à intervalles réguliers par les gargouilles.



5



6



LA PLAGNE: VIVRE A 2000 METRES

Reportage photographique Pierre Joly - Vera Cardot

La formule du tout compris, qui est celle des clubs de vacances et, plus traditionnellement, des croisières en mer est en passe de trouver sa forme architecturale, en haute montagne, par les soins de l'architecte Michel Bezançon. A La Plagne, on l'a baptisée: « le paquebot des neiges ». L'image est banale, mais expressive et nullement surprenante, quand on sait combien le phantasme du paquebot hante l'imagination architecturale de notre époque, depuis le temps des articles de Le Corbusier dans l'Esprit Nouveau.

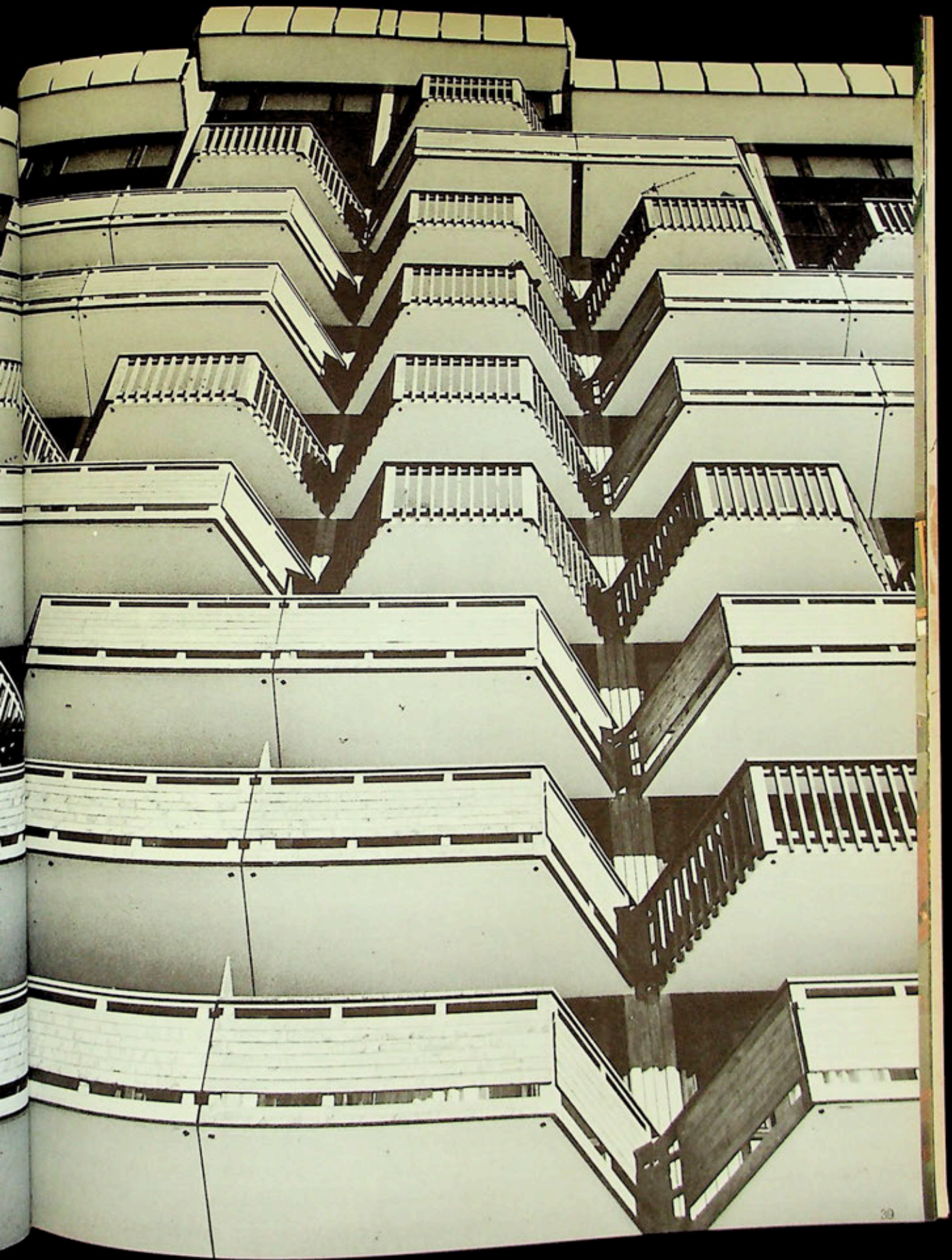
L'archétype reste donc l'Unité d'Habitation, telle que Le Corbusier la concevait tout d'abord, enfermant dans sa totalité l'ensemble des « services » d'un village: commerce, culture et loisirs. La formule, absurde à Marseille, trouve ici sa pleine justification dans les contraintes du climat: à deux mille mètres, la nature est parfois tout à fait inhabitable. On éprouve quelque émerveillement de pouvoir, au milieu de la tempête, aller souper en robe de soie. C'est une variante moderne du cri célèbre du vieux Lucrèce: l'urbanité, transportée à cette altitude n'a pas fini de nous étonner.

Comme Le Corbusier parlait d'une « machine à habiter », voici donc une parfaite machine à skier. Les statisticiens n'ont pas manqué d'établir une suite de formules simples, qui permet de déduire une station de sports d'hiver comme on résout une équation. La somme des dénivellations des pistes possibles fournit la mesure, en mètres, de la capacité de la station, mesure qu'on traduit aisément en nombre de skieurs: un par mètre linéaire. En pondérant le chiffre obtenu par la proportion des touristes qui ne skient pas et celle du personnel de service, on obtient le nombre de « lits » à construire... A 2000 mètres et sur un terrain nu, on peut difficilement échapper aux rigueurs de cette arithmétique. Aime-La-Plagne est donc une unité de 2500 lits.

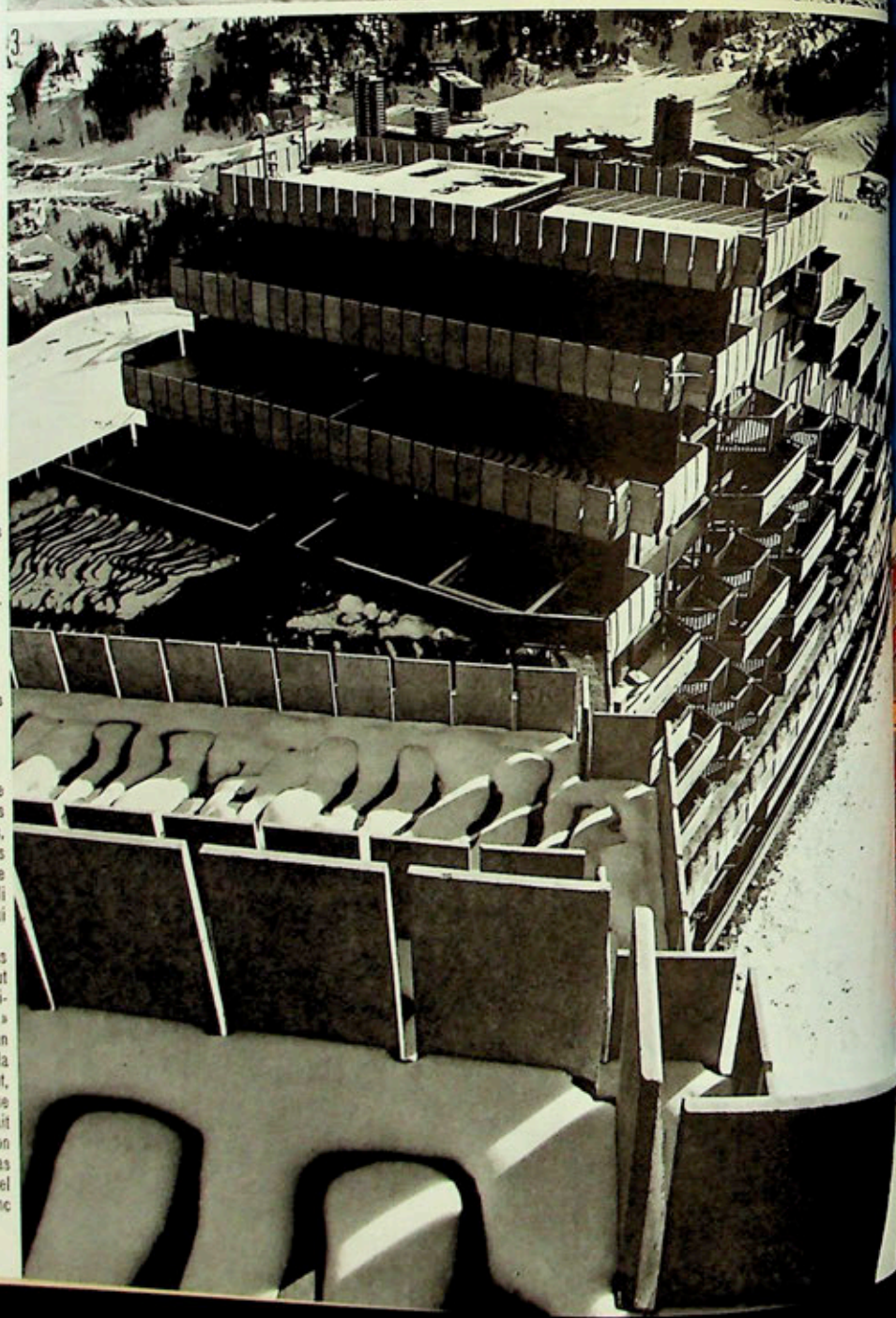
La construction est classique dans ses moyens: murs de refends porteurs en béton armé, panneaux de façade en menuiserie, balcons préfabriqués (dalles et rambardes, qui sont posées à deux stades différents du chantier). La trame choisie, spacieuse, permet de loger aisément studios et appartements, en utilisant bien l'épaisseur même de la bâtisse. Le système de chauffage fournit une bonne image de la conception d'ensemble du bâtiment: il répartit la tâche entre un chauffage de base, automatique et permanent, et un chauffage d'appoint laissé à l'initiative de chacun. Un seul bâtiment, mais deux mille usagers. L'écueil qu'on pouvait redouter, celui de la massivité, a été évité avec aisance, par un simple artifice plastique: en « cassant » le volume, dans sa longueur et sa hauteur. La lumière achève de dissocier pour l'œil les trois pyramides, en venant jouer différemment sur les plans différents. Le bâtiment trouve son unité et sa « présence » dans cette diversité d'aspect.

La difficulté d'une telle construction tenait surtout à l'extrême brièveté du chantier, imposée par les conditions climatiques: à 2000 mètres d'altitude,

1 Aux derniers tournants de la route, Aime 2000 apparaît très haut, au-dessus de la cime des grands mélèzes. 2 La façade sud de la plus haute « pyramide » est animée de grands balcons. Les dalles sont préfabriquées et assemblées au fur et à mesure aux dalles de plancher. L'habillage est de menuiseries standardisées, selon deux formules différentes. Au sommet, les terrasses des appartements sont défendues par des « créneaux » de béton également préfabriqués.



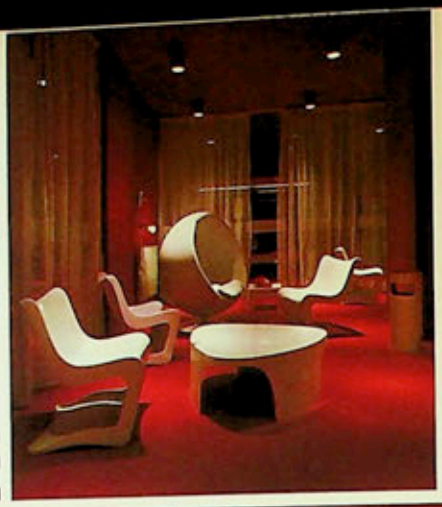
LA PLAGNE

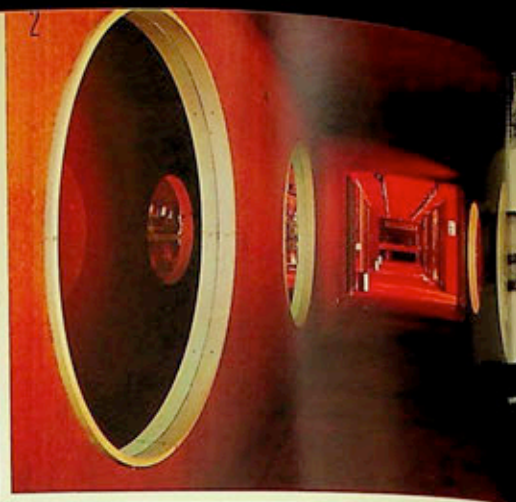


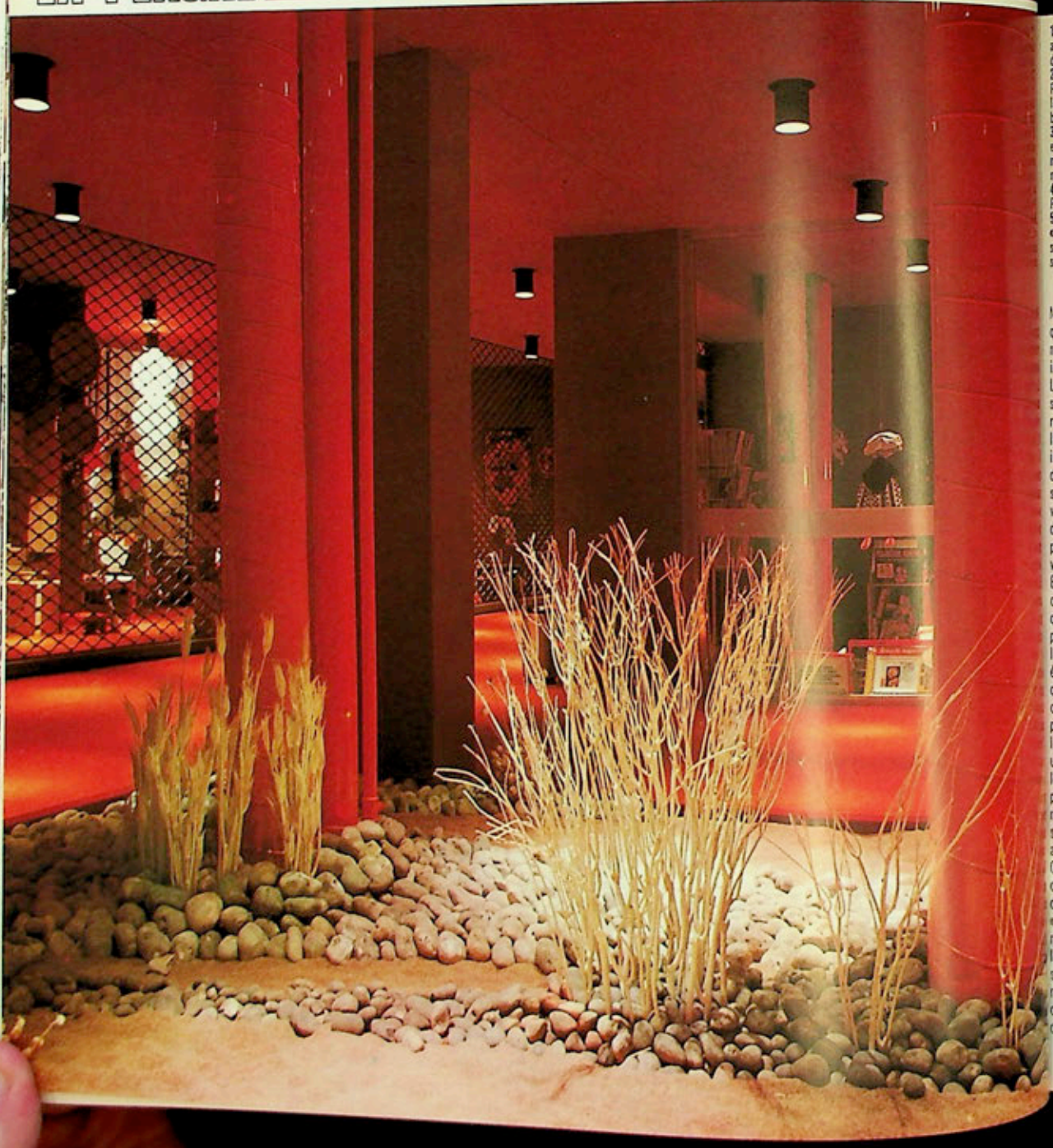
1 Le volume du bâtiment est cassé dans sa longueur et sa hauteur, pour former plusieurs pyramides de volume différent.
2 Au flanc du navire s'accroche la station du télé-métro qui relie La Plagne à Aime 2000. La cabine a été dessinée par Pierre Guariche.
3 Au sommet d'une des pyramides, on découvre les terrasses des appartements, déneigées par chauffage électrique. Au fond la station-mère de La Plagne.
4 Une longue coursive défendue par des garde-corps en béton, interrompus de vitrages en glace teintée, répond au sud à la galerie commerçante qui dessert le même étage.

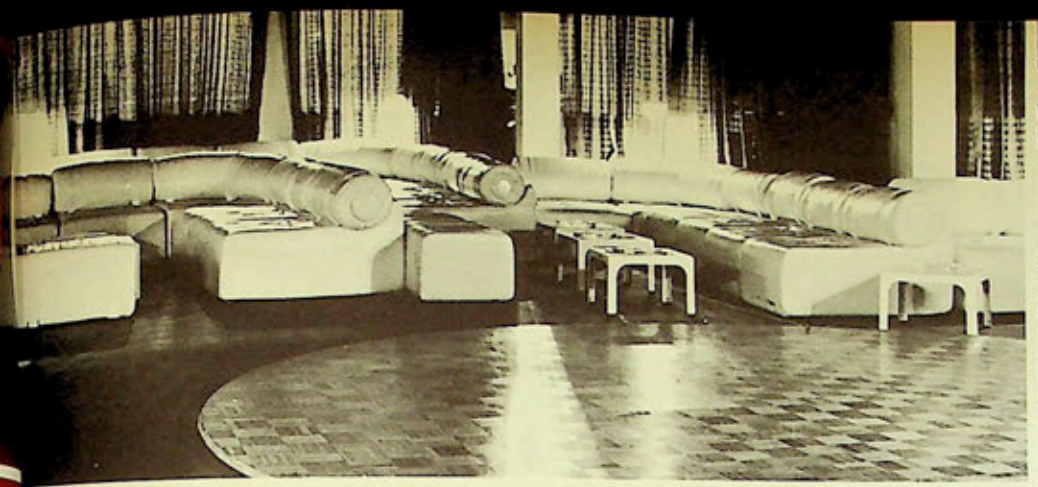
on ne peut guère couler le béton qu'entre le 15 mai et le 15 octobre... Achever, dans ces conditions, et sur deux campagnes, un bâtiment de près de 50.000 mètres carrés de plancher exigeait une conduite de chantier rigoureuse. On a donc établi selon la méthode PERT un planning qui s'est révélé parfaitement efficace.
Mais la conduite du chantier n'était pas le seul problème à résoudre et l'on ne peut ignorer, par exemple, les obstacles juridiques qu'il fallait lever pour « tourner » une réglementation de la propriété et un urbanisme qui tendent bien davantage à la ségrégation qu'à l'intégration. Surtout, préserver à l'intérieur d'un tel monolithe une certaine diversité d'usage pouvait sembler presque insurmontable. Mais on ne doit pas oublier qu'Aime 2000 n'est pas isolé. Les hautes piles de béton et le tunnel d'accès du Télé-Métro, accroché au flanc

LA PLAGNE









1 Le hall d'accueil de l'hôtel Aime 2000, aménagé par l'architecte Perillet (meubles de Steiner).
2 La galerie commerciale conçue par P. Guariche est habillée, sol et murs, dans les parties proches du dehors, d'un tapis brosse de Négroni.
3 Pierre Guariche a mis à profit les gaines et les piliers qui traversent ce vaste dégagement pour créer un paysage dont la couleur n'est pas le côté le moins surprenant.
4 Un aspect du bar, la nuit, (sièges de Steiner, Perillet architecte).
5-6 Le salon de télévision du restaurant « Le Scope ». Le grand fauteuil sphérique suspendu, en plexiglas et le reste du mobilier sont de Steiner (Perillet architecte).

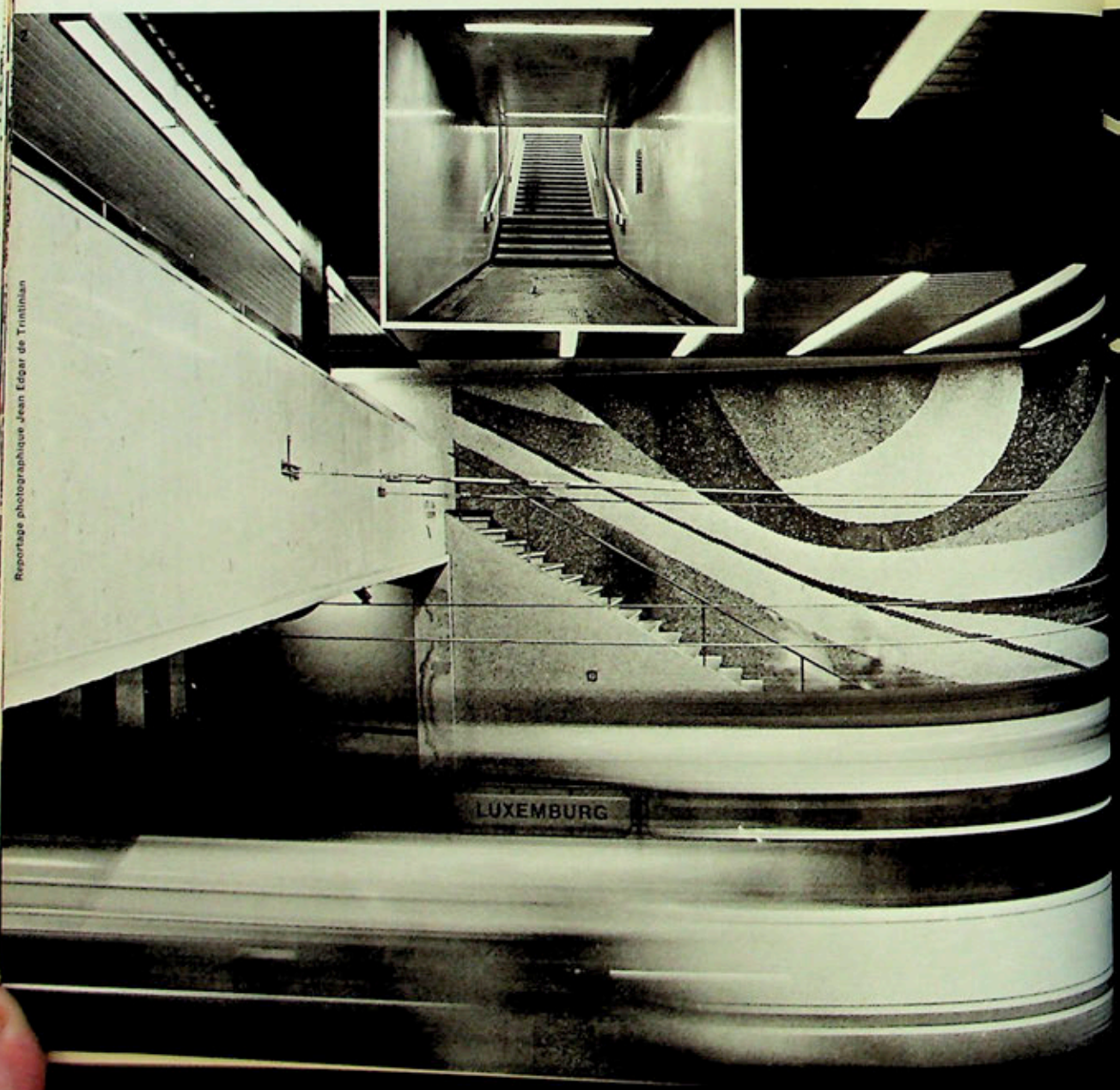
Nord du bâtiment, sont là pour rappeler que la liaison avec la station mère, à huit mètres par seconde, est facile et presque immédiate. Deux cents mètres plus bas, La Plagne offre sa galerie commerciale et ses équipements. C'est à ce niveau que se retrouve la diversité.

Il faut replacer Aime dans l'ensemble dont il n'est qu'un élément: avec Super-Plagne, dont le chantier démarre cette année, les satellites de La Plagne seront deux. Puis viendra Belle-Plagne, au pied du glacier de Bellecôte. En même temps, des stations plus basses seront aménagées, autour de villages comme Longefoy ou Champagny. Elles feront une large place à ce qu'on est convenu d'appeler le tourisme « social » qui, s'il part bon dernier, n'aura du moins pas à essuyer les plâtres et bénéficiera de l'accès à un domaine déjà généreusement équipé. La Plagne se fera avec le temps qui est, m'explique Michel Bezançon, la condition pour que la population prenne sa part de l'activité économique importée par l'industrie du tourisme. « Il faut, me dit-il, une génération pour intégrer la population locale dans l'opération économique entreprise ». La station mère a dix ans: les commerçants du pays ont aujourd'hui racheté, souvent cher, les « murs » des boutiques accaparées au début par les « parisiens ». On entend dire avec fierté qu'une enfant du pays, Danièle Debernard est membre de l'équipe française de ski. Macôt, la « commune », est la seule du canton qui n'ait pas vu sa population diminuer entre les deux derniers recensements. Ce ne sont pas là les profits rapides que réclament promoteurs et financiers. Mais ce sont des atouts qui ne sont pas négligeables, dans le jeu d'une station.

DEUX NOUVELLES STATIONS
DE

MÉTRO À BRUXELLES

Toutes les grandes cités d'Europe, puis les moins grandes, voient disparaître peu à peu leurs réseaux de trams verts, bleus ou jaunes, dont la navigation périlleuse dans le flot montant de la circulation urbaine donnait à chaque ville une note particulière de pittoresque. Mais personne aujourd'hui n'a le temps de regretter ces vestiges d'une autre époque, ... ni de perdre des heures en trajets incertains dans un trafic au bord de l'asphyxie. La modernisation progressive des transports en commun est intervenue partout, sous des formes différentes, la solution la plus rationnelle étant, lorsque cela est possible, l'établissement d'un réseau souterrain de métropolitain. A Bruxelles, cette mutation passe



Reportage photographique Jean Edgar de Trintinian

actuellement par une phase originale : les trams empruntent pour le moment les tunnels et les gares du futur métro. Celui-ci comprendra cinq lignes, totalisant 53 km. de voies, dont l'achèvement est prévu vers 1985, et qui seront prolongées, dans les quinze années suivantes, par un important réseau régional.

Les travaux ont débuté dans les fractions de parcours où il était urgent de désengorger le trafic de surface : sur l'axe Est-Ouest (ligne n° 1), de la station Schuman à la place de Brouckere ; sur la « Petite Ceinture », dont le tracé suit celui des anciens remparts (ligne n° 2), de la porte de Namur à la place Madou, les deux lignes se croisant à la station « Arts ». Dix lignes de trams passent dès maintenant par les voies et les stations achevées. Les quais ayant été construits pour l'usage « métro », soit à un mètre au-dessus des rails, des défoncements locaux provisoires ont été aménagés, pour permettre un accès normal aux trams, dont les planchers sont à 27 cm. du sol.

La progression de l'entreprise, dans une zone choisie précisément pour la densité de la circulation, a naturellement posé des problèmes considérables, la technique adoptée de préférence pour le percement des tunnels étant celle du « bouclier », procédé de creusement en sous-sol, à partir d'une seule emprise en surface.

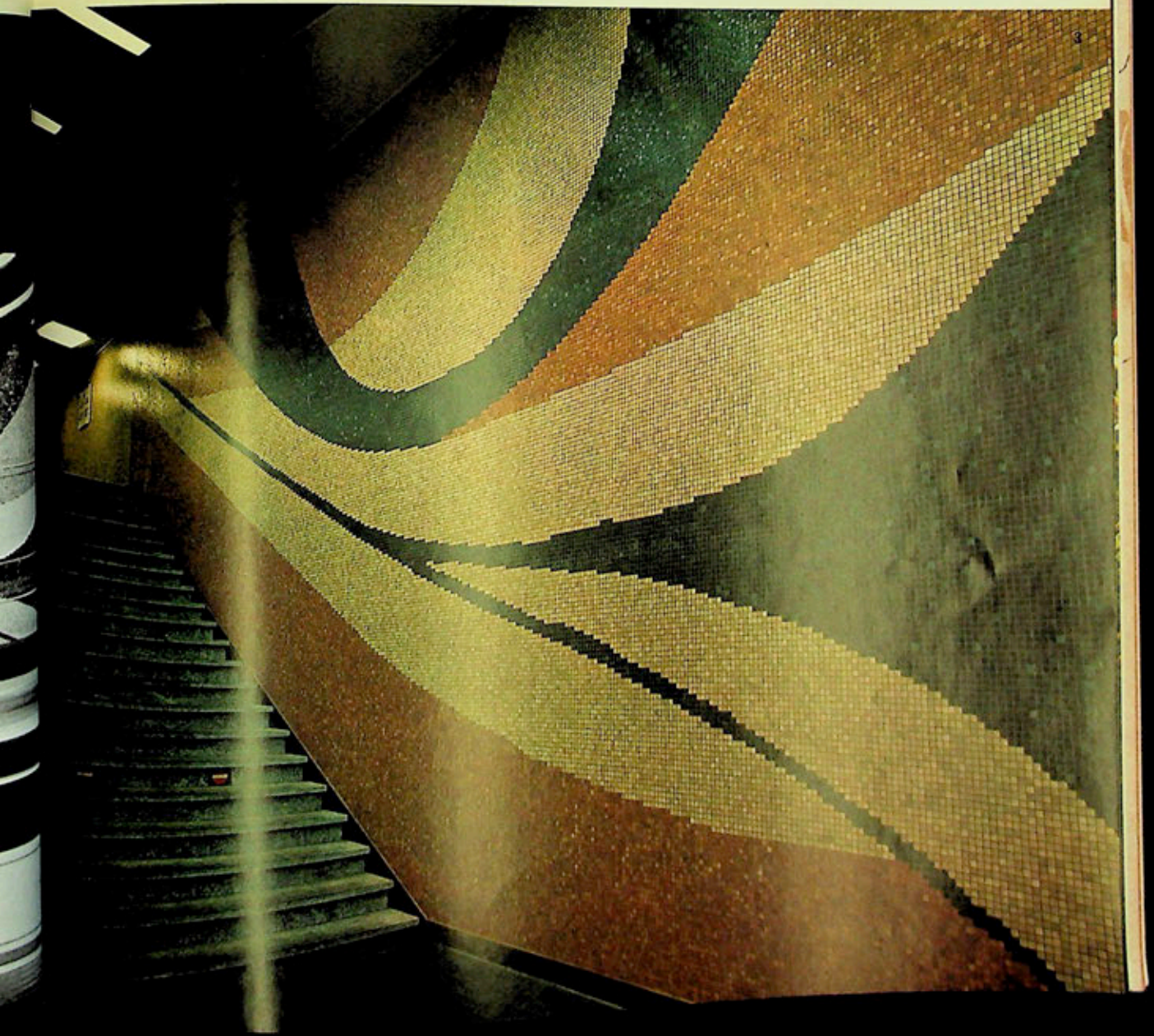
Parallèlement à la mise en chantier des voies, l'équipement des stations a été poursuivi avec le souci d'offrir aux usagers une ambiance agréable, un cadre à la fois fonctionnel et satisfaisant du point de vue esthétique. Dans ce but, les responsables ont prévu, en certains points, des aménagements particulièrement soignés : c'est ainsi que la station « Parc », rue Royale, recevra un décor élaboré dans l'esprit de celui de la station « Louvre » à Paris. De même, sur la ligne de « Petite Ceinture », la station « Luxembourg » — proche du Palais Royal, — et la station « Namur » — au cœur d'un quartier où se concentrent les commerces de prestige et les cinémas de luxe, — ont fait l'objet d'une recherche d'animations visuelles inspirées par celles de notre R.E.R., et réalisées comme elles avec des revêtements en Emaux de Briare.

A la station « Namur », qui comporte 1264 m² de quais, 983 m² de salles de guichets, 863 m² de dégagements, l'architecte Maxime Brunfaut a créé un accord de marbres gris et de céramique rouge géranium, en pastilles rondes (Emaux de Briare), dont la sobriété est soulignée par les rampes d'acier inox de treize escalators et de dix escaliers.

La station « Luxembourg » est moins importante : 486 m² de salles de guichets, 309 m² de dégagements, 765 m² de quais. Une grande

1 L'un des dix escaliers de la station « Namur ». Conçu par l'architecte Maxime Brunfaut, l'aménagement de la station a été réalisé par les mêmes entreprises que la station « Luxembourg » (parachèvement et coordination : François et fils). Le décor est ordonné sur une harmonie de gris et de rouge, — marbre et mosaïque d'émail (Briare) — complétée par des plafonds métalliques (Arméal).

2 et 3 A la station « Luxembourg », l'architecte Jean F. Petit a placé sur le mur du fond une grande mosaïque d'émaux de tons sable, écaille et bleu marine, réalisée pour la sélection des coloris et la composition par Norbert Seroussi, animateur des Ateliers d'Etudes et Créations de Briare. Le sol est en Sialex de couleur bronze (Emaux de Briare), les autres parois en marbre beige (Soille et Merbes Sprimont).



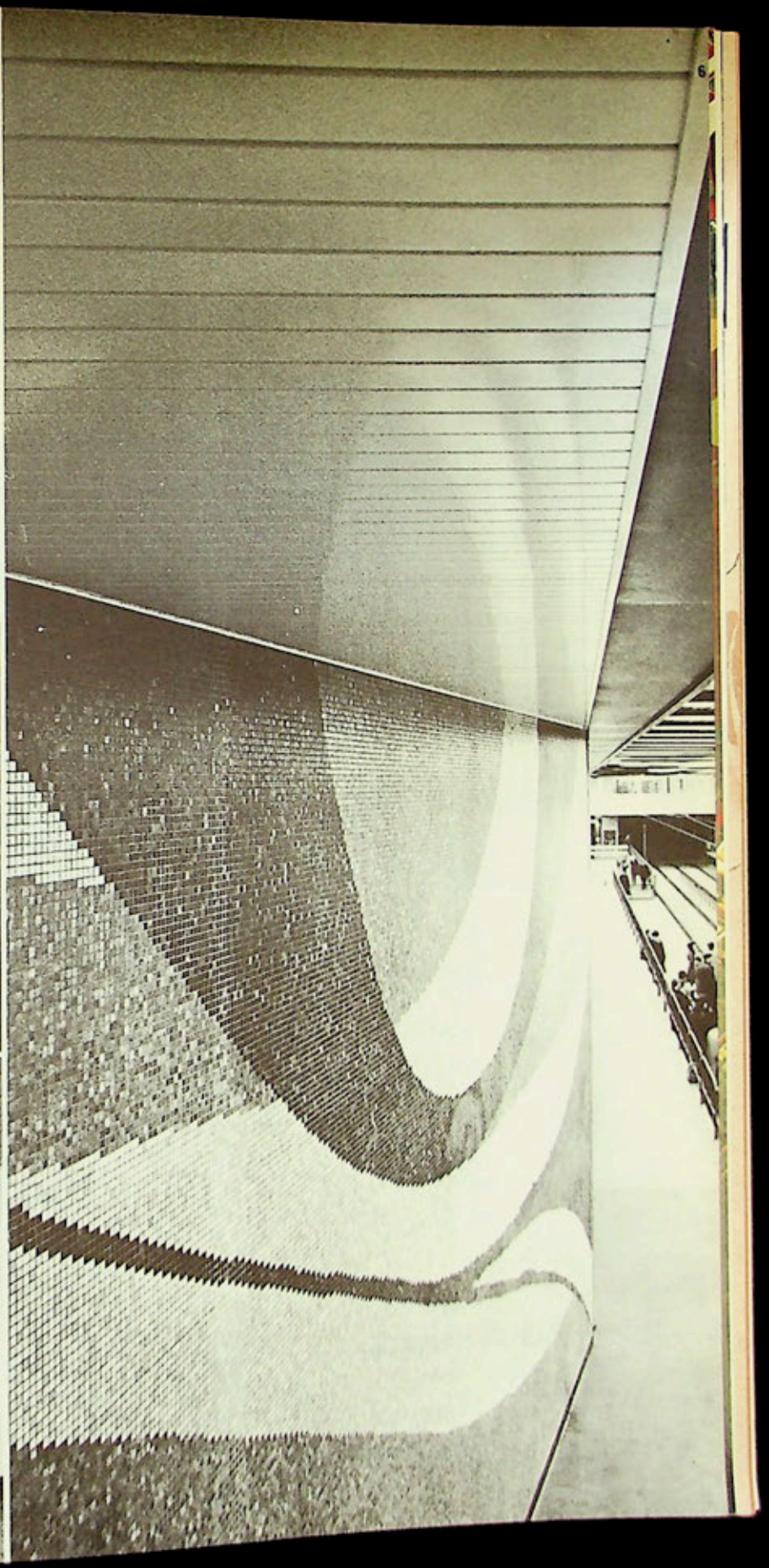
« fresque » d'émail, production spéciale de Briare, aux tons sable, écaille et bleu marine, orne le mur de la gare proprement dite. Elle est due à la collaboration de Jean F. Petit, architecte de la station, et de Norbert Seroussi, animateur des Ateliers d'Etudes et de Créations de Briare. Les autres surfaces sont revêtues de marbre beige, harmonisé à la couleur bronze du sol, en Sialex de Briare. Dans les couloirs d'accès, Jean F. Petit et Norbert Seroussi ont créé un rythme d'obliques et de verticales aux tons rompus : beige, anthracite, aubergine, vert mousse et blanc cassé.

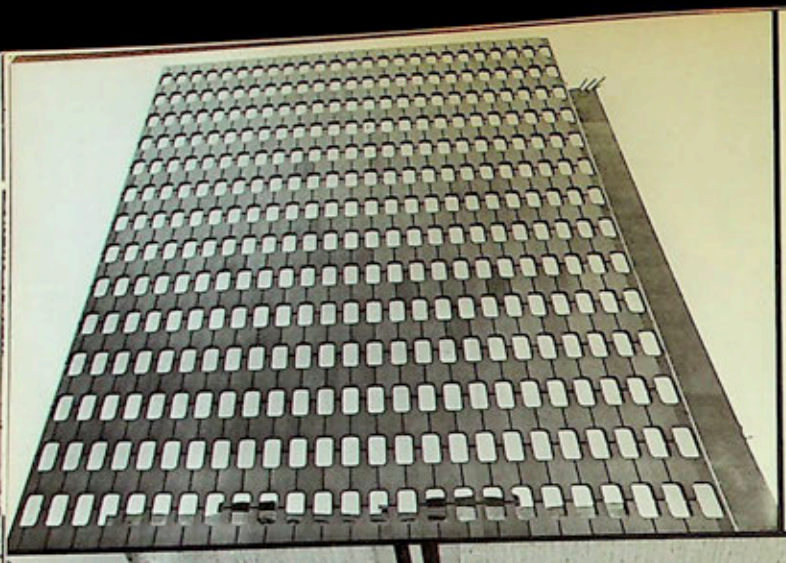
A défaut des perspectives urbaines sans cesse renouvelées qu'offraient jadis les voyages en tram, les variations colorées de la pâte de verre éviteront aux Bruxellois la grisaille monotone qui a longtemps caractérisé les couloirs et les stations du métro.

1 et 4 Escalators à la station « Namur » : les parois en émaux de Briare rouge feu (exécution Raes-Ziane) animent la rigueur des plafonds métalliques (Arméal) et des mains-courantes en acier inox (Alexandre).
2, 3 et 5 Dans les couloirs d'accès de la station « Luxembourg », l'harmonie des émaux beige, anthracite, aubergine, vert mousse et blanc cassé (Briare) crée une ambiance très fine, accordée à la grande composition murale qui décore la paroi du quai (voir page 45, fig. 3) comme à l'harmonie beige des revêtements de marbre.
6 Un autre aspect de la station « Luxembourg », avec la composition murale réalisée par Jean F. Petit et Norbert Seroussi.

4

5


6



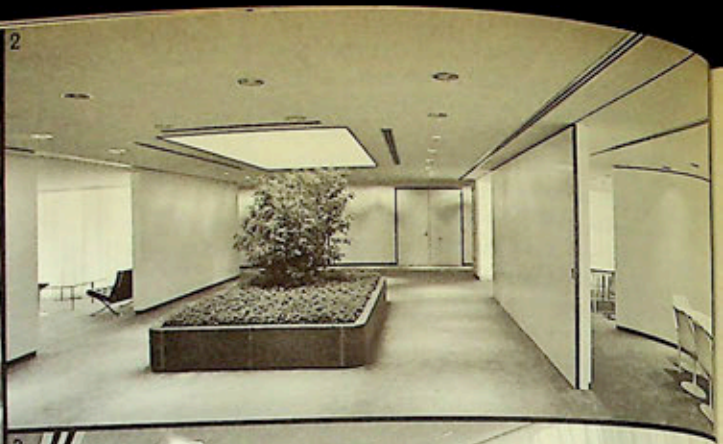
CLAMART 3

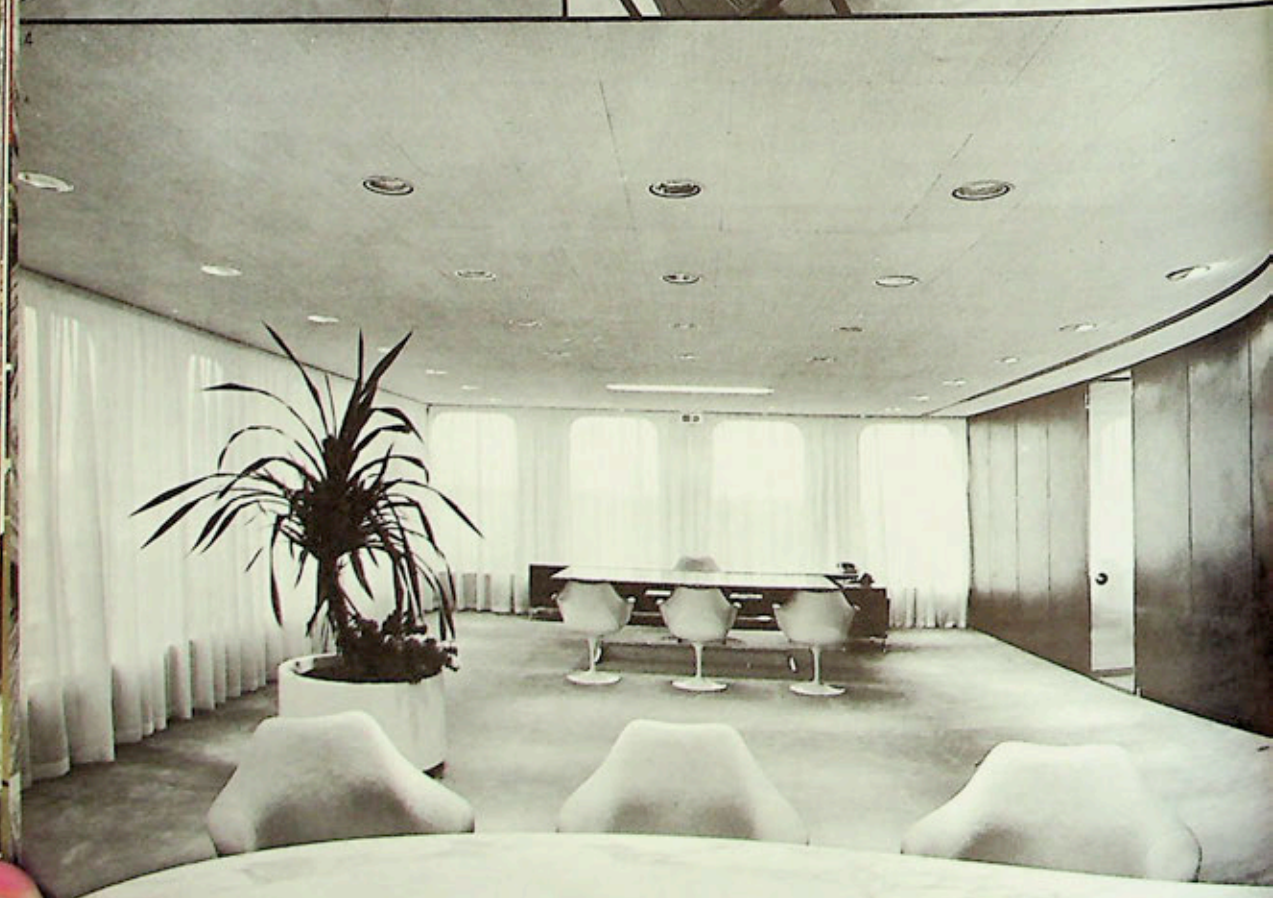
Près du long bâtiment de Clamart 2, que nous avons montré en 1968 (voir « L'ŒIL n° 167), une tour de quinze étages où sont aménagés dès maintenant 20 000 m² de bureaux: c'est Clamart 3. En deux ans, Francis Bouygues a doublé les effectifs de son entreprise: l'« ancien » siège social étant devenu trop petit, il a confié au même architecte, Jean de Mailly et au même décorateur, Noël Davoine (Esthétique et Industrie) la réalisation du nouvel immeuble. C'est une haute structure de béton, revêtu d'aluminium anodisé traité bronze dont l'aspect de rigoureuse efficacité technique est tempéré par le dessin souple des baies aux vitrages dorés Stopray, évoquant les alvéoles d'une immense ruche.

Mais à l'intérieur de cette « ruche », Francis Bouygues et Noël Davoine ont écarté radicalement la solution des « alvéoles »: ils ont opté au contraire pour des « bureaux-paysages », de très vastes espaces — un par niveau — où travaillent ensemble quatre-vingts à cent personnes. Cette formule, qui permet certaines variations de couleur et d'ambiance visuelle, impose toutefois, d'étage en étage, une unité d'implantation, d'agencement, de signalisation. Chaque élément ainsi répété prend une valeur accrue. D'où l'importance du moindre détail: le grain d'une moquette, la courbe d'un siège, la forme d'un cendrier ou d'une corbeille à papier: c'est le soin apporté à la répartition d'ensemble, au choix des matériaux, à la finition des détails, aux accords de tons qui donne son rythme et sa qualité à Clamart 3, aux étages de bureaux comme à celui de la direction, au gymnase comme au restaurant et à la cafeteria.

1 Le nouveau siège social de l'entreprise Francis Bouygues à Clamart. Réalisé par Jean de Mailly, c'est une tour de quinze étages dont l'ossature de béton brut est plaquée d'aluminium anodisé (Seal). La feuillure des fenêtres a été réservée dans le béton au moment du coulage, permettant ensuite la pose des vitrages Stopray (B.S.N.). La base des piliers, à l'extérieur et dans le hall d'entrée, est revêtue de granit noir du Canada. 2 La salle de conférence, au 15e étage. A ce niveau, où se situe la direction générale, Francis Bouygues et Noël Davoine ont choisi d'harmoniser les matériaux dans une gamme de beiges, de marrons et de bruns dorés. Toute l'ébénisterie est en loupe d'amboine (Réalisation Chandon) utilisée ici pour le panneau mural du fond et pour la table, dessinée par Noël Davoine. Fauteuils de Saarinen (Knoll Int.). Sur le mur de gauche, des tissages de Shaila Hicks, en lin naturel du Chili. La moquette beige, teinte spécialement et rasée à la main (Prado, Moquette-Services) est la même pour tout l'étage. 3 A chaque étage, du 7e au 14e, un vaste « bureau-paysage » occupe une surface d'environ 1200 m². Le décorateur a groupé les tables, bureaux et meubles de rangement (Voko-France) pour que les 90 personnes travaillant ensemble profitent d'une ambiance ouverte, tout en conservant l'autonomie nécessaire. La répartition des accents colorés anime les perspectives. La moquette chinée (Prado, Moquette-Services) est à dominante jaune, orange ou brune selon les étages. Le plafond, étudié spécialement en vue de l'absorption phonique, est une grille en aggloméré de laine de verre (Armstrong) suspendue sous un flocage d'amiante.

Photos Marc Lavrillier



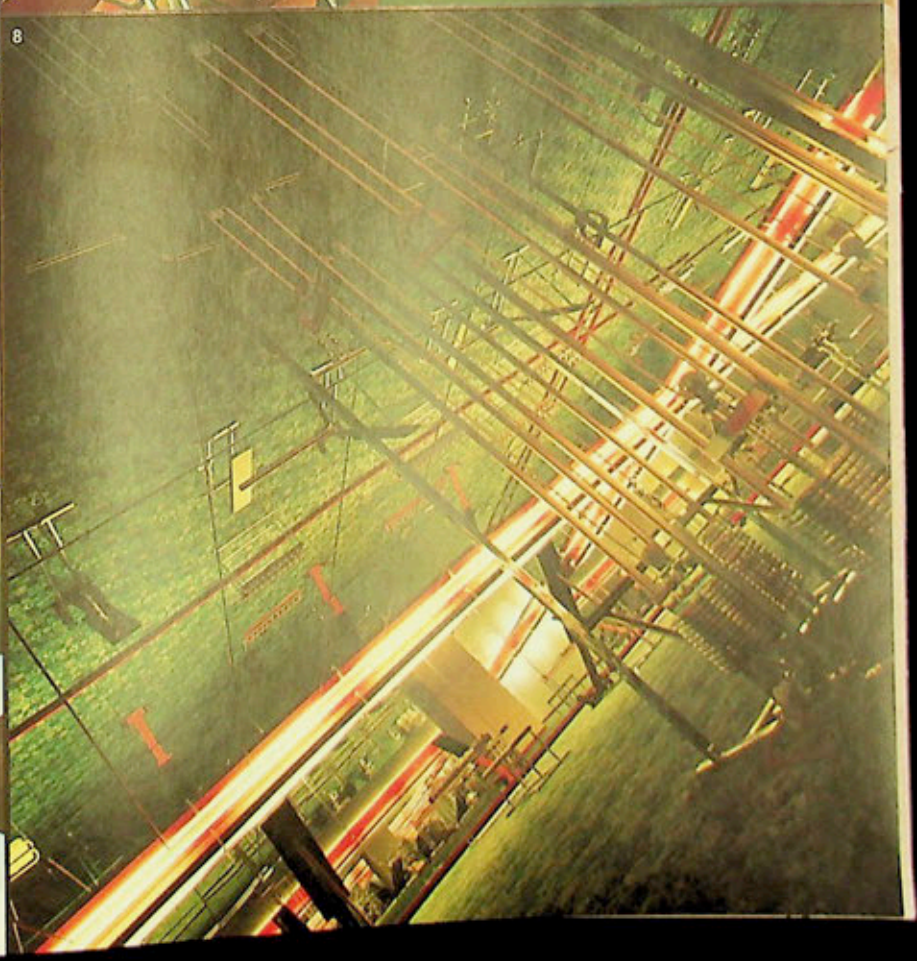


1 et 2 A l'étage de la direction, le hall central est un espace ouvert, donnant à gauche sur la réception et le secrétariat général, à droite sur deux salles de conférence qu'un panneau mobile permet de réunir (fig. 1). Les arêtes des cloisons et les menuiseries sont en loupe d'amboine (Chandon). Au fond, au-delà du « massif » de fleurs et d'arbustes, la porte de la grande salle de conférence (voir page ci-contre).
3 Le salon-bar, au 15e étage. Noël Davoine a dessiné les canapés, garnis de cuir brun et les tables en bois plastifié laqué rouge. Le bar, qu'on ne voit pas sur cette photo, est en loupe d'amboine (Chandon). Les fauteuils de Jo Colombo sont garnis du même cuir brun que les canapés.
4 et 5 Le bureau de Francis Bouygues. La paroi donnant sur le hall est gainée de cuir brun, de part et d'autre d'une niche abritant un bouddha d'époque Song. La table-bureau et le meuble de rangement sont en loupe d'amboine sur piètement d'acier (Exécution Chandon). Fauteuils de Saarinen, table ovale à plateau de marbre, bac à plantes en plastique blanc (Knoll Int.).
6 Un autre aspect de la salle de conférence, avec la longue table ovale et le panneau mural en loupe d'amboine.
7 Dans le restaurant-self service, au rez-de-chaussée, la moquette, exécutée sur un dessin de Noël Davoine, est faite de 1700 morceaux découpés et collés (tapis Mundillon « S », Installation: Moquette-Services). Des écrans faits de très fines lamelles de bois créant un cloisonnement léger sans rompre l'unité de l'espace, rythmé par de grandes compositions florales de Georges Gumpel (Atelier de Décoration Florale). Tables de plastique blanc (Mobilier International). Chaises empilables de Albinson (Knoll Int.).
8 Dans le gymnase, situé au sous-sol, les parois de verre reflètent une forêt d'agrès et d'équipements divers. Le sol est recouvert d'une épaisse moquette à fleurs (Crosley, Moquette-Services). Deux saunas, du plus pur style scandinave complètent l'installation.

7

6

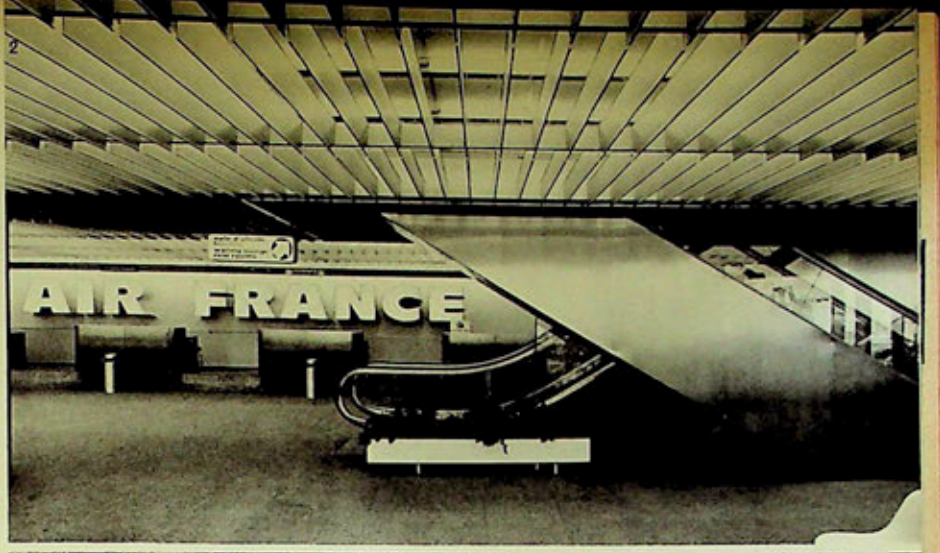
8



A NEW YORK:
AIR NOUVEAU POUR AIR FRANCE

L'aéroport J.F. Kennedy est le plus actif du monde et son trafic est en constante augmentation: en 1949, il recevait 300 000 voyageurs, en 1957, ils étaient 5 millions et demi, et ce chiffre a aujourd'hui quadruplé. C'est dire que les aménagements de l'aéroport sont en perpétuelle extension, aussi bien en ce qui concerne les équipements communs — pistes, hangars, ateliers, entrepôts — que pour les installations propres à chaque compagnie. Nous avons montré en 1957 (voir L'Œil n° 39) certains de ces aménagements à peine terminés — dont ceux d'Air France. Les trois étages occupés alors par la Compagnie dans une aile de l'Intercontinental Arrival Building sont rapidement devenus trop petits. Air France vient d'inaugurer, à l'extrémité ouest de ce même bâtiment, de nouveaux locaux occupant au total une surface d'environ 4000 m², répartis également en trois niveaux. L'aménagement et la décoration en ont été confiés à Pierre Gautier-Delaye (Julius Panero, architecte d'opération). Ces installations, bien que très différentes des plus récentes réalisations de Pierre Gautier-Delaye pour Air France — les bureaux de la 5e Avenue, l'agencement intérieur du Boing 747 — révèlent pourtant un même goût, une même recherche d'ambiance, personnalisés par des modulations de couleurs et des jeux de lumières.

2

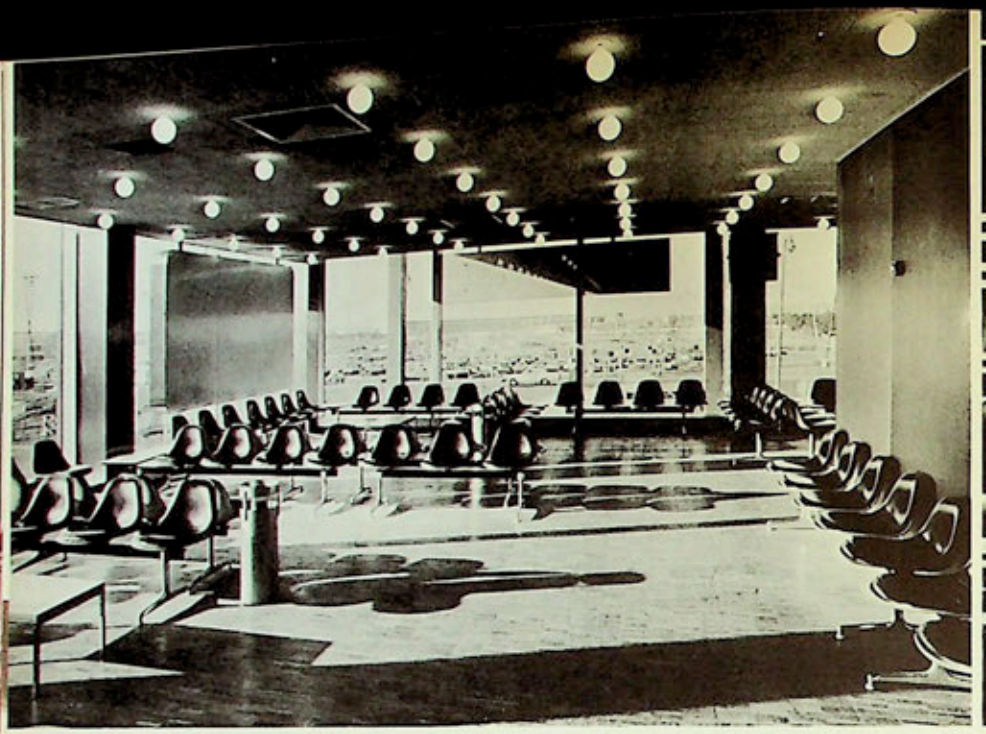


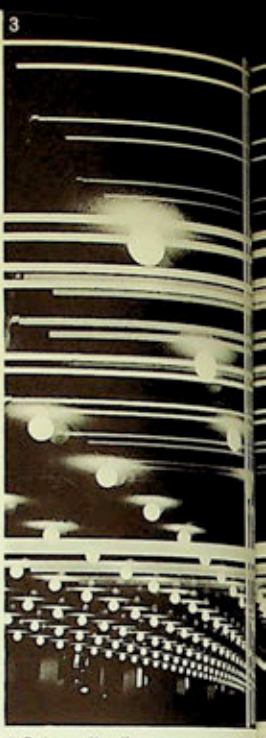
3

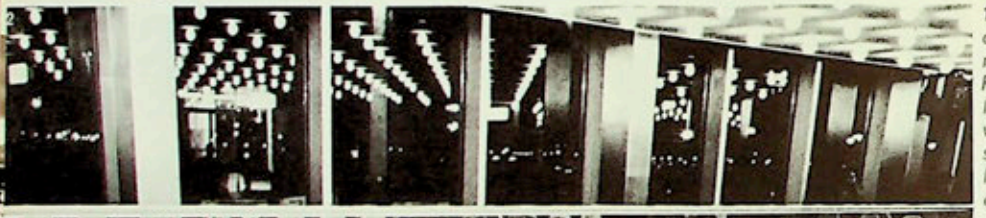
4

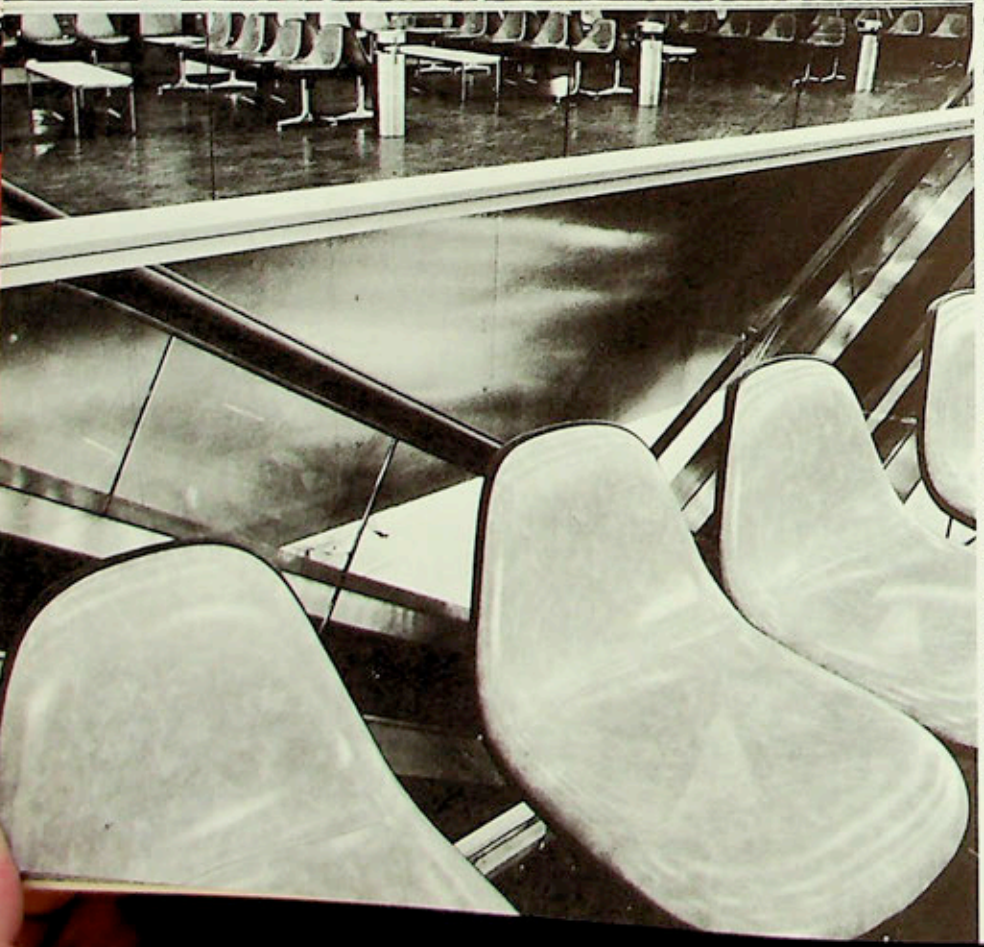
1, 3 et 4 La salle d'attente de la classe Touriste, au premier étage et l'escalator montant de la salle d'enregistrement. Le sol est un plancher de bois plastifié dans la masse. Au fond, derrière le bar, l'un des cinétiques créés par P. Gautier-Delaye (voir pages 56-57). Pour les sièges, le décorateur a transposé la solution qu'il avait adoptée dans le Boeing 747: les 450 chaises de Charles Eames (Herman Miller, Mobilier International) sont groupées en zones de couleurs, dans une gamme allant du jaune au bleu et passant par plusieurs tons de rouge et de violet.

2 La salle d'enregistrement au rez-de-chaussée. Le plafond lumineux avec baffles d'aluminium suspendus, les parois d'acier inox des escalators et des comptoirs (conçus pour être équipés le moment venu des dispositifs nécessaires à l'enregistrement électronique) créent une harmonie métallique où s'affirment deux accents colorés: une grande dalle de verre rouge-orange (Boussois) derrière le comptoir central et une moquette rouge dans la zone réservée aux passagers de 1re classe. Le sol est en granit plané antidérapant.





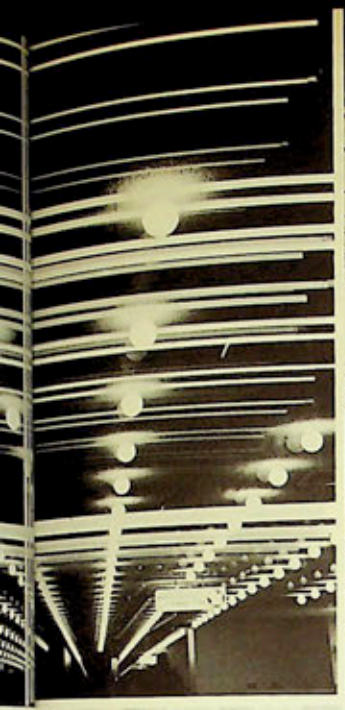




1-2 *La salle d'attente « touristes » de jour et de nuit. A tous les niveaux, les nouveaux locaux d'Air France, situés en angle, ouvrent sur l'extérieur par de grandes baies vitrées permettant de découvrir, selon les heures, le mouvement de l'aéroport, les flamboyants couchés de soleil de New York ou les feux des avions dans la nuit, mêlés aux reflets des 500 ampoules-globes fixées au plafond.*

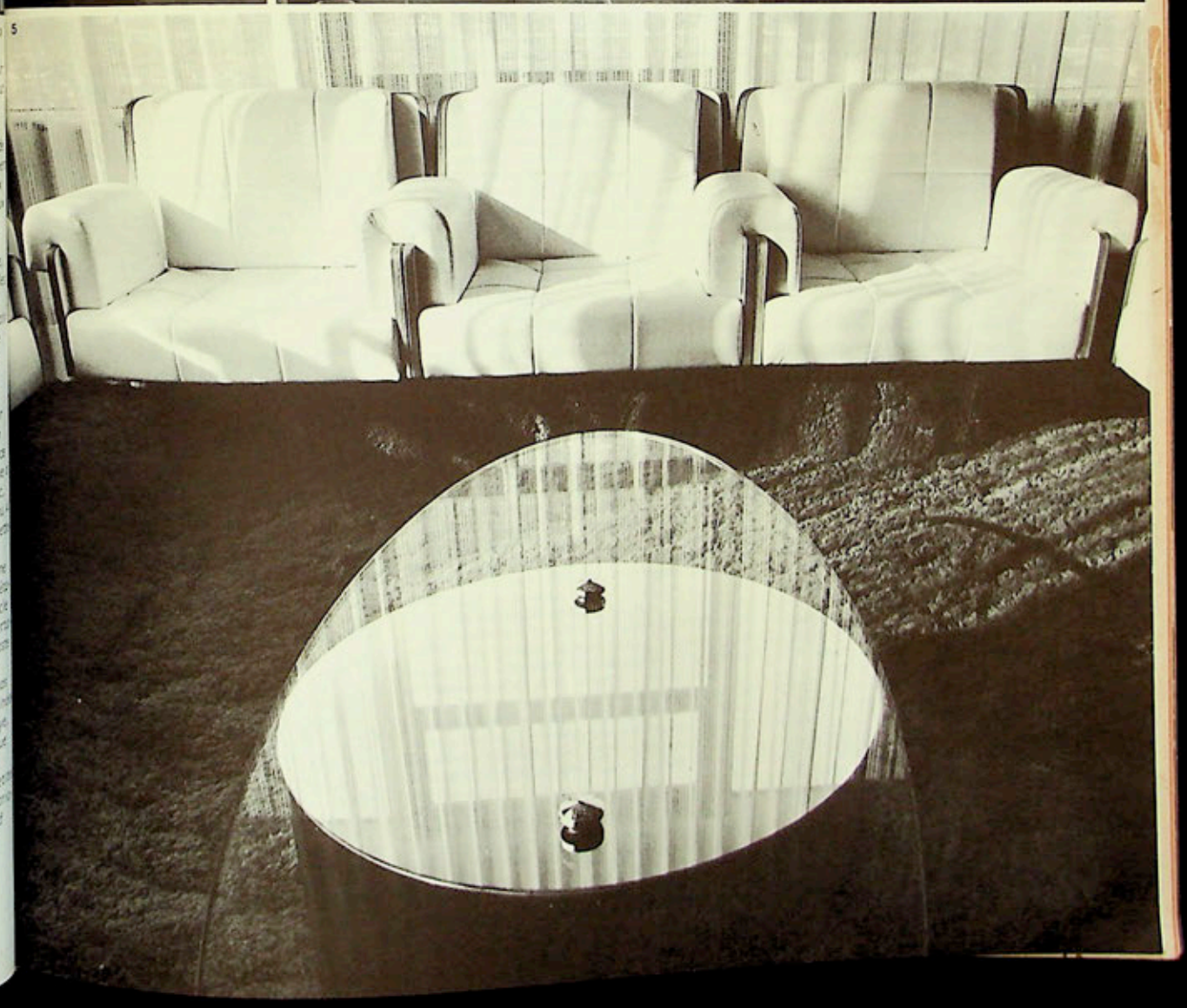
3 *L'un des deux cinétiques rouge, orange et jaune placés derrière les bars de la classe Touriste. Leur épaisseur n'est que de 12 cm mais un fond de miroir crée un jeu de reflets qui donne l'illusion d'une perspective illimitée.*

4 et **5** *Le salon d'attente de 1re classe. Pour réussir à placer ici 120 fauteuils confortables en encombrant au minimum l'espace disponible, Pierre Gautier-Delaye a dessiné ces sièges de vinyl blanc alignés en banquettes par 2,3 ou 4. Le sol est recouvert d'une moquette de haute laine ciselée rouge-rose à motifs de fleurs, qui donne l'impression d'une épaisse végétation tropicale envahissant le socle des sièges, la paroi du bar et certaines parties des murs, en contraste avec le cinétique bleu et vert du bar (qu'on ne voit pas sur nos photos). Les tables basses, dessinées également par P. Gautier-Delaye, sont faites d'un socle cylindrique en acier, portant une dalle de verre ovale. Les myriades de petites ampoules-globes, d'intensité variable, se reflètent dans le plafond d'aluminium.*



4

5



Eglise St-Christophe de Javel, Paris, réalisée en 1927-1929 par l'architecte Charles Besnard, en préfabrication (extrait de J.-B. Ache: « Eléments d'une Histoire de l'art de bâtir »).

Livres sur l'architecture

MALADIES DE L'ENVIRONNEMENT PAR CATHERINE DREYFUS ET JEAN-PAUL PIGEAT

Sous-titré « La France en saccage », l'ouvrage de Catherine Dreyfus, journaliste au « Nouvel Observateur », et Jean-Paul Pigeat, du service de la recherche à l'ORTF, est un réquisitoire contre la pollution à notre époque et, particulièrement, contre l'une des formes les plus visibles de cette pollution: la destruction des ensembles urbains ou, comme l'on dit, de « l'environnement ».

Rédigé dans un style journalistique, plein d'exemples de détail ou de statistiques impressionnantes, l'ouvrage pourrait facilement passer pour superficiel si son sujet lui-même n'était pas fondamental: on s'attache à sa lecture qui dégage toute l'importance du problème et souligne le caractère menaçant de son développement depuis les quinze ou vingt dernières années. Des phénomènes aussi différents que la pollution des eaux fluviales, la destruction des gaz asphyxiants de l'armée américaine ou la sauvegarde des monuments historiques apparaissent tout d'un coup parallèles, ressortissant à une analyse et à un traitement communs: celui des nuisances propres à la civilisation industrielle, dans ses effets sur le monde naturel, dans ses conséquences guerrières ou simplement architecturales.

L'ouvrage débute par deux études portant l'une sur l'extension démesurée des villes — « la ville dévorante » — l'autre sur la création consécutive des zones suburbaines. Deux phénomènes s'en dégagent: la dégradation des centres de ville, analysée à travers les exemples américains, et la constitution d'immenses banlieues sous-équipées dont l'étirement tend à créer une « ville continue ».

De la dégradation de la ville — devenue significativement une « agglomération » à notre siècle — on passe tout naturellement à la protection des monuments historiques et des sites. Les deux auteurs n'ont certes pas l'intention de répondre définitivement à un tel problème, ils soulignent simplement la nature du risque couru et aussi l'insuffisance notoire des moyens de protection. Ils posent enfin une question fort circonstancielle dans le contexte français: celle du corps des architectes des monuments historiques et de ses privilèges — il n'y a pas d'ailleurs que les architectes des monuments historiques qui soient des mandarins dans notre pays! Au-delà de cette attaque circonstancielle se pose évidemment la question beaucoup plus grave de la restauration des ensembles urbains anciens où les impératifs rivaux de la spéculation foncière, des coûts de restauration et d'installation du confort, du maintien des populations concernées et du maintien même de la fonction urbaine compliquent à souhait la question.

Après le thème de la ville, on aboutit à une vision plus large du problème de la pollution — pollution des eaux de rivière, des mers ou de la nature...: une « indigestion planétaire » qui est liée à la nature de la civilisation industrielle. Là aussi, comme dans le problème de la ville, aucune solution convenable n'a été trouvée, aucune tentative sérieuse de réforme esquissée. Si l'inégalité sociale du XIX^e^ siècle a pu être au moins partiellement réduite grâce aux lois sociales, les effets secondaires de la civilisation industrielle n'ont même pas été envisagés jusqu'à une date très récente. On est, à l'heure actuelle, au tout début d'une lutte dont le premier échelon, comme dans le problème de la ville, sera la prise de conscience de l'opinion, génératrice d'une demande sociale.

Dernier point important abordé dans ce panorama de la pollution de l'environnement, l'automobile tient une place de choix. Après les attaques contre l'automobile et sa signification auprès de l'opinion, le texte prend l'allure d'un plaidoyer pour les transports en commun, qui apparaissent en effet à beaucoup d'urbanistes comme le remède fondamental d'un problème sans espoir. On pourra seulement regretter que les auteurs n'aient pas ici mis suffisamment l'accent sur les implications de la politique de développement automobile, poursuivie en France depuis la Libération, dans le domaine de l'industrie (avec ses répercussions sociales) ni sur la concurrence rail-route: le manque de courage des gouvernements successifs en serait apparu plus clairement — laissant peser sur notre avenir une grande menace, qui ne sera pas seulement celle de la crise de l'automobile mais bien plutôt celle du chômage industriel engendré par cette crise.

La conclusion d'un tel réquisitoire n'est pas aussi pessimiste qu'on pourrait le penser: les auteurs se sont penchés sur le thème de la ville nouvelle, esquisse d'une solution au problème de l'environnement urbain. Cela devait les amener à une question trop souvent négligée dans l'urbanisme de notre époque: le dialogue avec la population. Les exemples donnés prouvant l'existence d'un conflit larvé entre les administrations ou les entreprises décidant la création de nouveaux ensembles urbains et leur clientèle — les conflits sociaux deviennent de plus en plus souvent des conflits urbains!

« Il est temps d'apprendre à vivre avec la technique — avant qu'elle ne nous tue »: tenir compte de l'être humain, sous forme de citoyen d'une agglomération, tenir compte de l'héritage architectural — qu'on dénomme si pompeusement « patrimoine artistique » et qu'on dilapide, comme tout patrimoine qui se respecte — tenir compte de la nature elle-même et du « droit à la nature », c'est admettre une vision de la société où le dynamisme de l'économie, la rentabilité ne sont pas les seuls critères.

C'est admettre aussi que la protection de notre environnement se paiera par d'autres sacrifices — en particulier, un ralentissement de la croissance du produit national brut. La « civilisation de consommation » ne peut pas rester sauvage: la destruction de notre milieu naturel nous apprend qu'il faut l'éduquer. Une telle conclusion était à elle seule capable de rehausser mille fois l'intérêt d'un ouvrage qui, au-delà de sa rédaction superficielle, apparaît comme un « révélateur ».

François Loyer.

Catherine Dreyfus et Jean-Paul Pigeat: *Les maladies de l'environnement. La France en saccage.* 15,5 × 19,4 cm. 285 pages avec illustrations. Paris, Editions E.P. Denoël. Coll. « Le Point de la Question », 1971.

ÉLÉMENTS D'UNE HISTOIRE DE L'ART DE BATIR PAR JEAN-BAPTISTE ACHE

Malgré la modestie du titre, ces « Eléments » ont bien l'allure d'une synthèse de l'histoire de la construction et de l'histoire parallèle de l'architecture depuis l'antiquité grecque jusqu'à la période contemporaine. Jean-Baptiste Ache, professeur au Conservatoire des Arts et Métiers, était l'une des personnalités les plus à même de risquer ce difficile parallèle entre l'histoire technologique et l'art de l'architecture, prenant ainsi le relais des ouvrages du XIX^e^ siècle, dont l'ambition n'était pas moindre. On est ici très loin d'un dictionnaire de la construction — même de l'histoire de la construction: on atteint à la signification même de l'acte de bâtir et du choix de ses moyens.

L'auteur a publié son ouvrage par l'intermédiaire du « Moniteur des Travaux publics », c'est-à-dire en dehors du milieu érudit des historiens de l'art. Son but n'était pas d'établir une définition académique de la construction mais bien plutôt de renouveler à travers un choix d'exemples la lecture de l'histoire de l'architecture, enfermée depuis un siècle dans une connaissance purement historique: ici, au contraire, c'est sur le choix des moyens et sur le rapport de ce choix avec l'état d'une société qu'on raisonne, une importance égale étant attribuée à la « grande » architecture et à l'habitat privé. Par thèmes et par périodes, J.-B. Ache s'interroge sur la valeur et sur la signification des systèmes de construction.

Depuis les ouvrages monumentaux du XIX^e^ siècle — Auguste Choisy, Jules Guadet ou Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, aucun effort de ce genre n'avait été entrepris; on s'était contenté pour notre période de réaliser l'hagiographie des grands architectes et de les grouper en grandes vues synthétiques par tendances. Curieusement, dans ce monde de la technique, on s'était assez peu interrogé sur l'évolution de cette technique et sur sa signification. Précédent auteur d'« Acier et Architecture », Jean-Baptiste Ache tente par son enseignement comme par ses publications de remplir un tel vide. Pourtant, il ne suffit pas d'allonger l'éventail historique des auteurs du siècle dernier, il faut souvent rectifier leur inter-

prétation en fonction des connaissances modernes de l'archéologie et de l'histoire de l'art — Auguste Choisy, notamment, s'il reste un excellent analyste des méthodes de construction antiques, est dépassé sur bien des points. Viollet-le-Duc lui-même, à cheval entre l'histoire et la prospective, est souvent un homme de parti, ses vues doivent être corrigées ou éclairées par d'autres théories.

Il fallait donc réécrire une histoire de l'art de bâtir qui couvre l'ensemble de la civilisation européenne depuis l'antiquité: l'auteur analyse rapidement les données principales de la Méditerranée ancienne, soulignant surtout les connaissances acquises depuis un siècle en matière d'habitat privé. Pour le Moyen Age, il sera plus succinct, le « Dictionnaire raisonné... » de Viollet-le-Duc ou le « Manuel d'Archéologie française » de Camille Enlart établissant une base qui n'a presque pas été dépassée dans le domaine de l'analyse architecturale.

Ensuite, l'époque moderne est franchie de façon un peu succincte: regrettons que l'étude stylistique semble souvent l'emporter sur des remarques autrement intéressantes — comme la persistance des traits médiévaux à la Renaissance en France ou l'innovation classique en matière de distribution des édifices. L'auteur, parce qu'il est un amateur de construction, ne pouvait pas attacher un prix excessif à un art de bâtir aussi médiocre que celui du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle (encore qu'il faille nuancer ce jugement en matière de finition, où la période classique est reine). C'est seulement lorsqu'avec Claude Perrault des préoccupations technologiques nouvelles apparaissent que son intérêt renaît: la publication des armatures de la Colonnade du Louvre est, il faut le dire, un document passionnant, beaucoup trop négligé jusqu'ici — on n'a trop souvent voulu voir dans l'œuvre du médecin-architecte qu'un habile compromis, à tendance néo-classique, entre le baroque italien et les principes de l'académie d'architecture. C'est à partir de l'époque contemporaine que l'ouvrage prend tout son relief: après une courte histoire du fer (plus largement présentée dans « Acier et Architecture »), l'auteur souligne l'importance du rationalisme architectural, depuis Jacques-François Blondel jusqu'à Viollet-le-Duc et, ensuite, aux réalisations de l'école de Chicago.

Après les origines de l'architecture contemporaine, un second chapitre en étudie l'évolution — l'art 1900, dont l'épanouissement sans lendemain est en relation avec la « révolution du béton armé ». On approche alors, rapidement, les grandes œuvres de l'entre-deux-guerres puis, moins succinctement, la naissance des techniques de la préfabrication. Cela permet à l'auteur d'aborder, dans une dernière partie qui forme en quelque façon la conclusion de son ouvrage, les différents aspects de la technique contemporaine et de remarquer l'opposition, aujourd'hui chaque jour plus forte, entre la recherche technologique et les tendances à l'architecture-sculpture: deux formes d'invention dissociées; quand en effet les réunira-t-on?

L'ouvrage se conclut sur cette interrogation — il n'y a pas de conclusion possible au futur, surtout en période de profonde mutation. Le rapprochement des phases successives met, par la largeur de son angle de vue, l'accent sur cette perspective, resituant notre époque vis-à-vis de l'histoire.

Tel quel, l'ouvrage de Jean-Baptiste Ache va apporter non seulement un complément d'information, mais surtout un regard neuf — d'autant plus neuf qu'une très riche illustration, élégamment présentée, renouvelle la connaissance quelque peu sclérosée qu'on peut avoir de l'architecture contemporaine à travers les ouvrages d'ensemble, pauvres en documents originaux: pour ne citer qu'un exemple, la publication d'une photographie du chantier de l'église Saint-Christophe de Javel à Paris, par Charles-Henri Besnard en 1927-1929, éclaire d'un jour nouveau l'histoire de la préfabrication! F. L.

Jean-Baptiste Ache: *Eléments d'une histoire de l'art de bâtir*, 23,5×28,5 cm. 600 pages avec 300 illustrations en noir et blanc. Paris, Editions du Moniteur des Travaux publics, 1970.

VILLE ET RÉVOLUTION PAR ANATOLE KOPP

Depuis l'ouvrage de Vittorio De Feo: « U.R.S.S. Architettura 1917-1936 » (Milan, 1963), aucune synthèse n'avait été tentée concernant la difficile question de l'architecture moderne en URSS après la révolution. Hormis les témoignages contemporains, il existait bien peu de choses sur un mouvement dont l'ampleur est pourtant largement égale à celle du Bauhaus ou à l'architecture française — et qui, par beaucoup d'aspects les éclaire. L'ouvrage d'Anatole Kopp vient remplir là un vide considérable. Rédigé par un architecte très au fait, par ses relations et ses intérêts personnels, de l'architecture soviétique, il se présente avant tout comme un livre politique. Le premier intérêt d'une telle publication est en effet, dans le contexte russe, d'assurer la réévaluation de l'architecture révolutionnaire, dont les principaux maîtres ont été rejetés par le stalinisme: les tendances actuelles de l'architecture en URSS ne peuvent se développer qu'en harmonie avec l'expérience révolutionnaire des années vingt et, malgré la libéralisation intervenue depuis 1955, il manquait à des formes issues des nouvelles conditions du marché et des techniques de la construction leur support théorique, exprimé dans un vocabulaire purement architectural.

Dans une perspective plus large, c'est aux architectes du monde entier que cet appui était nécessaire: « Aujourd'hui, écrit Anatole Kopp, les meilleurs architectes à travers le monde, malgré des inventions brillantes et des moyens qui paraissent illimités, sentent parfois qu'une dimension essentielle manque à leurs travaux et qu'à chercher toujours des formes neuves et des moyens de mise en œuvre inédits, ils passent parfois à côté de ce qui devrait être l'essentiel de leur mission. (...) Les architectes des années vingt... avaient tenté, dans les conditions de leur temps, de construire à la fois le cadre de la société et la société elle-même. Sans doute était-il trop tôt, mais les recherches d'aujourd'hui prouvent que l'orientation générale qu'ils avaient donnée à leur travail était juste et que ces hommes qui ne séparaient pas les problèmes de la construction d'une nouvelle société de ceux de la construction tout court s'étaient placés au cœur même des vrais problèmes de l'architecture et de l'urbanisme contemporains » (p. 246).

C'est en effet là toute la nouveauté du livre d'Anatole Kopp: au moment où l'on a vu l'une des expositions majeures consacrées en Europe à l'art de l'entre-deux-guerres — sur le « Bauhaus » en Allemagne — négliger à peu près entièrement la dimension politique de l'école et effacer ainsi pudiquement la personnalité d'Hannes Meyer (dont pourtant l'excellent livre de Claude Schnaidt: « Hannes Meyer — Bauten, Projekte und Schriften », Stuttgart 1965, définissait toute l'importance) il est agréable de retrouver un ouvrage dans lequel l'architecture garde encore tout le relief de ses sources politiques sans l'affadissement ni la « digestion » culturelle dont, justement, le Bauhaus, américanisé, a pu être victime!

Construit sur une ossature politique, constamment appuyé par la référence aux textes polémiques des architectes et aux publications du parti, enrichi enfin par une série d'annexes reproduisant des textes essentiels pour l'histoire de l'architecture soviétique, le livre d'Anatole Kopp redonne sa signification à une période qui, rejetée en URSS où elle était qualifiée de « formaliste » par les historiens officiels du régime comme Tzapenko, n'était comprise en France que sous le vocable de « constructivisme » — le nom dit bien l'erreur de point de vue sur le mouvement, ressenti comme une expérience plastique et non comme un manifeste politique (cf. notamment l'article « constructivisme » du Dictionnaire de l'Architecture Moderne (F. Hazan, Paris 1964) où Arnold Whittick affirme que « le Constructivisme n'est pas sans se rattacher, de diverses manières, au Cubisme »...).

On comprend mieux désormais, dans la liste des œuvres et des noms d'architectes — la plupart jusqu'ici à peine connus, que ce soit I. Golossov, M. Guinzbourg, K. Melnikov, les frères Vesnine, Bartch et Siniavsk ou l'étonnant Ivan Leonidov... — on comprend mieux le fil conducteur de réalisations toutes tournées vers la construction d'une société socialiste, exprimée aussi bien par le barrage du Dnieprostoï (symboliquement mis en premier), par les clubs ouvriers, « nouveaux condensateurs sociaux », par les cellules d'habitation du Stroïkom ou par les théories paradoxales des « urbanistes » et des « désurbanistes ».

On pourra reprocher à Anatole Kopp deux défauts principaux: d'une part, de n'avoir pas assez mis en relief les limites de l'expérience architecturale en URSS — on aurait souhaité, en effet, trouver en vis-à-vis les œuvres conventionnelles d'un Joltovski, d'un Roudnev ou d'un Gelfreich, plus tard présentés comme les soutiens du réalisme soviétique alors qu'ils étaient par excellence les représentants de l'architecture académique — et d'autre part, d'avoir quelque peu négligé les relations des mouvements soviétiques avec le reste de l'Europe. Mais ce n'était pas là le propos d'un ouvrage qui se donnait pour but de réhabiliter une œuvre oubliée en présentant les principaux témoins et le déroulement de leurs travaux et ceci dans une perspective volontairement orientée — ouvrage de polémiste plus encore que d'historien. Regrettons seulement pour notre part que l'élégance graphique de la présentation — on sent l'architecte! — ait amené l'auteur à sacrifier quelquefois la netteté du document: certaines reproductions sont peu lisibles ou difficiles d'interprétation. Tel est à notre avis le seul défaut d'un ouvrage par ailleurs essentiel et entièrement nouveau sur l'histoire architecturale de la Russie soviétique dans une période héroïque de sa construction: les années 1917 à 1937, de la révolution à la définition du réalisme soviétique en architecture. F. L.

Anatole Kopp: *Ville et Révolution*. Architecture et Urbanisme soviétiques des années vingt. 21,7×25,5, 279 pages avec 201 illustrations en noir et blanc, Paris, éditions Anthropos, 1967.

ARCHITECTURE SINCE 1945 SOURCES AND DIRECTIONS PAR JURGEN JOEDICKE

Jürgen Joedicke, l'illustre historien allemand de l'architecture, précédent auteur de l'« History of Modern Architecture » et éditeur des « Dokumente der Modernen Architektur », présente avec son nouvel ouvrage « Architecture since 1945. Sources and Directions » le second volet d'un tableau général de l'architecture actuelle, faisant suite à la publication en 1962 de l'« Architecture contemporaine. Origines et Perspectives ». Cet ouvrage, très largement illustré, est une synthèse fort habile des tendances actuelles de l'architecture à travers le monde.

L'ouvrage commence par un rappel synoptique de l'histoire de l'architecture depuis 1917: Jürgen Joedicke jette un regard renouvelé sur la période des années 20 et notamment sur les œuvres expressionnistes, aujourd'hui réévaluées en fonction des directions actuelles de l'architecture — la vision fonctionnaliste étant désormais rejetée à l'arrière-plan. Suivant une distinction admise, l'auteur coupe l'entre-deux-guerres en deux périodes dont la césure s'établit autour de la crise de 1929. L'extrême variété des exemples choisis, hors des grands poncifs, rend d'ailleurs fort agréable la lecture de cette introduction.

L'auteur choisit ensuite quelques exemples majeurs — les « antécédents » de l'architecture actuelle, présentés sous forme de monographies: à côté de Wright, Le Corbusier, Mies et Gropius, on trouve Haring, Scharoun, Neutra, Aalto, Niemeyer, Breuer,

Jacobsen, Eiermann. Si le choix des trois derniers apparaît aujourd'hui discutable, il reflète bien pourtant le goût d'il y a dix ans et méritait la place qu'en historien Joedicke ne manque pas de lui donner.

La suite de l'ouvrage est divisée en deux grandes tendances chronologiques: une première phase — datée 1949-58 — de « perfection technique » et une seconde phase — 1958-66 — celle-ci divisée entre le « brutalisme » et les « tendances formalistes ». Certes, le schéma peut paraître un peu simple, il exprime pourtant un tournant essentiel autour des années 1960, où l'on échappe aux conditions de l'après-guerre, et il figure bien également l'opposition actuelle entre un nouvel académisme et les efforts de renouvellement qu'on désigne souvent trop abusivement sous le nom de brutalisme.

On retrouve en effet, sous-jacente, l'ossature de l'ouvrage de Raynar Banham — dont la traduction française vient justement de paraître — mais appauvrie et durcie, sans les nuances que, fort habilement, ce dernier sait introduire entre les diverses acceptions du mot. Pour notre part, nous préférerions plutôt, si un terme devait être choisi pour l'ensemble du mouvement actuel, le terme d'« architecture additive » qu'emploie Jorn Utzon pour désigner son propre travail ou celui encore d'architecture « articulée », comme on l'emploie quelquefois pour Bramante (une récente exposition milanaise rappelait d'ailleurs l'actualité de son œuvre) et à condition de distinguer plus clairement que ne le fait Joedicke entre l'architecture-sculpture dont les masses reçoivent un traitement plastique soulignant leur intégration au paysage (John Andrews, Walter Förderer, Gottfried Böhm ou Claude Parent...) ou même exploitant un volume intérieur clos, modelé par la lumière (Louis Kahn) et, dans une direction quelque peu différente, l'architecture proprement additive qui utilise très largement les effets d'assemblage d'un matériau généralement préfabriqué (Utzon, Van Eyck, Tange...).

A cette nuance près, la pensée de Joedicke nous semble parfaitement juste, de même qu'on peut accepter la vision qu'il propose de l'architecture américaine actuelle, ressentie comme formaliste (et pourquoi pas franchement néo-classique, au sens négatif du terme?): l'œuvre de Philip Johnson constitue une démonstration éclatante de cette architecture officielle, à grand renfort de colonnes et de portiques — même modernisés et réalisés en préfabrication — dont se couvre l'Amérique.

L'ouvrage de Joedicke n'a pas de conclusion: il nous propose simplement pour terminer deux stimulants. D'une part, le développement récent de l'utopie, bien significative d'une crise profonde de l'architecture enfermée dans des formules tôt rancies. D'autre part, l'exemple de quelques nouvelles structures inventées par l'art des ingénieurs et mal exploitées encore par les architectes. Et, de l'une à l'autre de ces images, il pose la question, en effet cruciale, du statut de l'architecte. C'est toute une nouvelle approche de l'architecture qui se définit aujourd'hui: à travers, une nouvelle image du rôle de l'architecture — la même interrogation qu'il y a un demi-siècle!

F. L.

Jürgen Joedicke: *Architecture since 1945. Sources and Directions*. 23,4×28,1 cm. 179 pages avec 466 illustrations en noir et blanc, Stuttgart, Karl Krämer Verlag. Traduction anglaise par J. C. Palmes, Londres, Pall Mall Press 1969.

ARCHITECTURE CONTEMPORAINE PAR UDO KULTERMANN

La traduction française de l'ouvrage d'Udo Kultermann, publié en 1967 en Allemagne, est parue récemment dans le cadre de la collection « L'art dans le monde ». Il s'agit là d'un ouvrage de vulgarisation qui, après ceux de Leonardo Benevolo ou de Bruno Zevi, n'apportera pas grand-chose au lecteur averti. Englobant un cadre très large — de la révolution industrielle à nos jours, l'auteur le survole, négligeant au passage, dans une énumération souvent sommaire, des mouvements entiers et mettant curieusement l'accent sur d'autres tendances, moins en fonction d'un plan préétabli que de l'état général des publications sur l'architecture contemporaine à l'heure actuelle. On est ainsi surpris de voir juxtaposés au début de l'ouvrage quelques ponts de fonte anglais avec des maisons de campagne suivies de gratte-ciel à Chicago et de divers ouvrages de Mackintosh ou de Behrens, le tout mélangé, par souci encyclopédique, avec quelques grands monuments européens de l'architecture académique, échoués là par hasard. Il en est de même tout au long de l'ouvrage, réduit à une énumération, sur une trame géographique, des œuvres ayant conquis la célébrité. Et ce n'est pas le panorama final, mélangeant avec indifférence le meilleur et le pire, qui relèvera le niveau. Udo Kultermann semble s'être uniquement soucié du catalogue de l'art contemporain et les vingt-sept pages de l'index bibliographique final confirment ce point de vue: en l'admettant, on pourra tirer de la traduction de l'ouvrage beaucoup d'informations utiles, tout en remarquant que non seulement la bibliographie n'a pas été actualisée pour la traduction française (beaucoup d'ouvrages sont cités dans leur version allemande et il manque de nombreuses sources françaises) mais également qu'elle est souvent superficielle, les publications citées pour la plupart des pays étrangers se réduisent aux ouvrages diffusés hors du pays d'origine, rarement les plus intéressants. Notons toutefois qu'un bel effort d'illustration a été fait, présentant des documents en majeure partie nouveaux qui élargissent le faible catalogue des reproductions publiées dans les ouvrages généraux sur l'architecture des XIXe-XXe siècles.

F. L.

Udo Kultermann: *Architecture Contemporaine*. 18×23,2 cm. 327 pages avec 45 figures dans le texte, 69 planches hors texte en noir et blanc et 41 en couleur. Traduction française par André Vandevoorde, Paris, Editions Albin Michel, collection « L'art dans le monde », 1969 (édition originale en allemand, Holle Verlag G.M.B.H., Baden-Baden, 1967).

L'ESPACE D'HORTA

Suite de la page 14

Victor Horta avait été l'élève d'Alphonse Balat, architecte académique: ses premières œuvres — et notamment l'édicule Jef Lambeaux, dans le parc du Cinquantenaire à Bruxelles (1889) — s'en ressentent. Plus tard, il reviendra à cette première tendance et l'on doit donc se demander si l'essentiel de sa production n'est pas une parenthèse — un moment privilégié d'expression libre dans le carcan de l'éducation académique, un instant soulevé par le recours à une clientèle exceptionnelle.

La maison Tassel, en 1893, apparaît comme la synthèse précoce des tendances de la génération de Horta. La construction en fer et en maçonnerie s'inspire des théories de Viollet-le-Duc. Elle est aussi marquée par le choc visuel de l'Exposition universelle de 1889 et des grandes constructions en acier, œuvre des ingénieurs. Mais le plus frappant est la décoration intérieure: les réminiscences classiques y disparaissent tout à fait, laissant place à une ornementation picturale qui doit beaucoup au japonisme — notamment dans le vestibule d'entrée. Il est aisé de faire le lien avec la peinture du groupe des XX. Pourtant tout ceci ne constitue pas un ensemble unifié: la façade de pierre, le plan et la structure intérieure, l'ornement sont autant de mondes séparés: L'Hôtel Solvay, deuxième œuvre importante d'Horta, franchira le pas qui sépare la juxtaposition des thèmes de leur fusion en une synthèse unique — celle qui sera proprement l'art nouveau.

L'Hôtel, situé 22 avenue Louise à Bruxelles, a été construit par Horta pour Armand Solvay, fils du fondateur d'importantes usines chimiques en Belgique. Ses moyens lui permettent, en 1894, de confier la réalisation de sa maison à « l'architecte le plus cher de la ville ». Réalisé avec des moyens étonnamment luxueux, l'édifice sera d'ailleurs à la mesure de son constructeur!

Sur un terrain de quinze mètres de façade, Horta va édifier une construction très profonde (près de vingt et un mètres) et élevée (trois étages carrés plus un étage dans le comble). Cette lourde masse est appuyée sur deux murs mitoyens, une façade en pierre du côté de l'avenue et une façade en brique sur le jardin. Un grand comble à deux versants la coiffe, toute la structure intérieure étant réalisée en construction métallique: colonnes de fonte ou d'acier riveté, planchers à solives métalliques.

Une trame orthogonale divise les espaces internes, la rigidité de l'ensemble étant assurée par deux couples de piles métalliques limitant un palier central. De ce noyau, la poutraison se prolonge latéralement jusqu'aux murs mitoyens, sur lesquels elle vient prendre appui, et elle émerge également en façade sur la rue — définissant l'équipartition des baies ainsi que celle des espaces. Par contre, sur le jardin, la construction ne présente ni alignement régulier, ni partition symétrique.

Le choix d'une telle structure est en relation directe avec le programme et la distribution. Horta a nettement séparé la façade rue, destinée à la vie publique de la famille Solvay et à la réception, de la façade jardin, qui regroupe la vie familiale et les services. Entre les deux, dans l'épaisseur du corps de logis, se situent les circulations verticales (éclairées par des puits de lumière) et les paliers de distribution. Le plan se divise donc en trois zones, établissant neuf compartiments: à la partition en profondeur correspond en effet une subdivision symétrique, en largeur, des pièces et de leurs dégagements. Cette subdivision devient irrégulière dans la zone postérieure où deux compartiments sont réservés à l'escalier de service et à des pièces en demi-niveau, tandis que le dernier compartiment, élargi et débordant sur le jardin, superpose la cuisine et la salle à manger. L'édifice se décompose enfin, verticalement, en trois zones de hauteur égale: les deux niveaux de la réception (rez-de-chaussée et étage noble), les deux étages de chambres (deuxième et troisième étages), le comble incluant

les chambres de service. La rigidité de cette partition tant en plan qu'en coupe ou en élévation ne doit pas, toutefois, être exagérée: il semble même au contraire qu'elle apparaisse à chaque instant comme une sorte d'accompagnement à la liberté générale du plan, dont la dynamique spatiale est extrêmement riche.

Le changement de cage de l'escalier, notamment, lié aux éclairages zénithaux, crée un double mouvement qui, depuis l'entrée, vous mène vers la grande toile de Theo van Rysselberghe, occupant le repos intermédiaire avant de vous retourner par l'intermédiaire de la seconde volée et du palier, vers l'escalier supérieur — dont la haute cage est une sorte de cheminée se perdant dans un flot de lumière zénithale. Cette puissante diagonale montante se combine, à l'étage de la réception, avec une ouverture complète du cloisonnement, réduit à des écrans de verre dont la translucidité et la réflexion déterminent un espace changeant, multidirectionnel. On perd ainsi la sensation de partition symétrique des espaces, exprimée en plan du côté de la rue, au profit d'une profonde aspiration du dehors vers le dedans — le grand espace barlong des salons communicants venant franchir l'escalier pour se retrouver en vis-à-vis dans la salle à manger. Un contremouvement à cette direction générale est d'ailleurs donné par la présence de l'antichambre entre les deux salons: l'espace du palier vient ainsi couler jusqu'à la façade, où il déborde sur un balcon plongeant.

L'originalité de l'Hôtel Solvay n'est pourtant pas seulement dans ces effets d'interpénétration des volumes intérieurs, elle tient plutôt à la combinaison habile de directions spatiales différentes et à la relation de celles-ci avec la trame du plan — comme une sorte de basse chiffrée accompagnant une écriture mélodique complexe, à plusieurs voix. Le rôle de l'escalier intérieur et du palier est ici essentiel; c'est lui qui articule l'appel en profondeur du plan avec l'aspiration vers le haut du second escalier: quand, depuis le salon de billard, on regarde, au-delà de l'escalier, vers la salle à manger et la terrasse du jardin, on a à la fois la perception globale de l'espace de la réception et le sentiment de l'émergence de l'escalier — dont les grilles ornées assurent à la fois la transparence et la limitation. Le critique Bruno Zevi a dit avec juste raison que Horta était l'inventeur du « plan libre ». La lecture de l'espace intérieur de l'Hôtel Solvay permet de nuancer cette appréciation: la communicabilité des espaces, chez Horta, est toujours assortie d'un contremouvement créant une vive tension entre la fluidité de l'espace et la rigidité de la structure. Dans la maison Tassel, la formulation de ce vocabulaire n'était pas encore bien nette; il n'existait pas plus d'accord entre la structure et l'ornementation interne qu'il n'y en avait avec l'espace. A l'Hôtel Solvay, la fusion des trois données est assurée; c'est par l'affrontement des principes propres à chacune d'entre elles que se construit un espace éminemment conflictuel, mais en même temps parfaitement cohérent — et significatif de l'art nouveau.

C'est plutôt au niveau de l'articulation des espaces intérieurs avec le volume général de l'enveloppe que l'édifice peut paraître critiquable: on sent qu'Horta ne maîtrise pas le problème de la façade, ni au niveau de la structure, ni à celui de la forme. C'est en effet une conception traditionnelle du bâtiment à façade sur rue et grand comble à deux versants que l'architecte utilise, en désaccord complet avec l'espace interne: il reste, dans la zone médiane du plan, des vides interstitiels tout à fait critiquables, inexploités.

La structure elle-même n'est pas aussi audacieuse qu'on pourrait le souhaiter: elle combine les appuis internes et les planchers métalliques avec une lourde enveloppe de maçonnerie, selon le conseil de Viollet-le-Duc. Cinq ans après la Tour Eiffel et le Second Leiter Building, le recours à un tel type de structure — accompagné en façade d'éléments en fonte moulée — peut paraître désuet. Il nécessite en tout cas, au niveau du langage, une dialectique constante entre la structure et l'enveloppe, contrastant excessivement la façade et le volume. Cette opposition limite la liberté de l'architecte, elle crée des points de frottement entre l'espace interne et son gabarit externe, elle impose aussi un traitement conventionnel, planimétrique, de la façade.

Du côté de l'avenue, Horta rappelle durement le schéma symétrique du plan, affrontant les bow-windows latéraux (dont l'ossature surélevée, en fonte et en acier, apparaît coincée entre le retour des murs de l'enveloppe) et la travée centrale, abaissée et éventrée par l'importance des baies. L'élégance de la modénature, finement nervurée, ne retire rien à la faiblesse générale d'un parti hybride, dont le conflit avec l'espace interne est vivement sensible. Du côté du jardin, la façade en brique, sans apparat, est complètement détruite par la sollicitation de la distribution qui la brise en trois plans complétés par l'émergence d'une terrasse: la poussée interne, moins contrôlée sur cette face, compromet l'existence même du plan de façade traditionnel mais, à défaut d'un traitement plus élaboré de l'expression des volumes, la masse est pauvre — simplement décomposée. Il faudra atteindre la façade du magasin « A l'Innovation », en 1901, pour qu'Horta maîtrise pleinement le rapport interne-externe dans son architecture.

Il reste maintenant à souligner la nature de l'ornementation utilisée à l'Hôtel Solvay. C'est l'aspect le plus connu de l'œuvre de Horta et aussi le plus séduisant. Pour nous, il ne constitue que l'habillage cohérent d'une pensée architecturale. Les matériaux employés sont luxueux: marbre, mosaïque, bois précieux, verre américain, laiton, peau et satin broché. Horta y applique les lois de contraste qui lui sont chères: d'abord, la structure métallique nue reçoit l'accompagnement unifié des caissons en stuc des plafonds, peints dans une gamme de teintes plates qui vont du chaud au froid; ensuite, les sols sont revêtus de parquet, de mosaïque ou de moquette; quant aux murs, aux cloisons vitrées et aux meubles, ils sont traités dans des bois coloniaux allant de l'orange au rouge bordeaux.

A l'intérieur de ce système, Horta n'hésite pas à introduire les plus vives dissonances: d'abord par le simple affrontement des matières — structure en acier et cloisons en acajou — ensuite par des déplacements: certains murs peints, d'autres tendus de tissu, des plafonds où s'introduit brusquement un panneautage en bois, voire de la mosaïque juxtaposée (il en est ainsi sur le palier du premier étage), des sols mi-partie de mosaïque et de parquet...

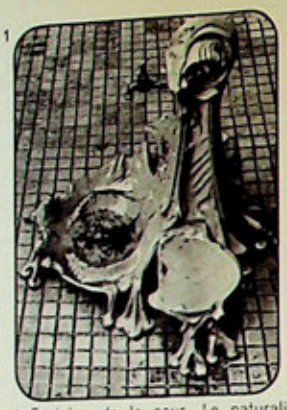
C'est à ce moment qu'intervient l'ornement en tant que lien entre des surfaces dissociées: la tige florale (« laissez les fleurs et les feuilles, prenez la tige » disait Horta) s'exprime en laiton, sur les luminaires qui s'attachent au plafond ou bien s'adossent aux piliers en acier; on la retrouve en longues arabesques sur les tapis, les mosaïques, les plafonds ou les surfaces murales, elle découpe les joints des vitrages ou saille en ronde bosse sur les montants des lambris ou des meubles. Son efflorescence est plane dans les enroulements des grilles et des plafonds, modelée sur les bois, elle envahit l'espace des pièces par la tête multiple de ses luminaires.

Abandonnant l'acanthe classique ou le chou frisé médiéval, Horta exploite la ligne sinueuse, insinuante et gracile, du liseron. Si l'on compare l'ornement d'Horta à celui du rococo, c'est autant la maigreur que la prolixité du dessin qui frappent, exprimant une fois supplémentaire la dissociation qui existe ici entre la forme et le fond ou ailleurs entre la structure et l'enveloppe. De la sorte, et malgré la richesse du décor, l'intérieur de l'Hôtel Solvay est presque austère: il y a quelque chose de froid, de desséché, que ni la lumière des verrières et des ampoules, ni les teintes chaudes des bois ne parviennent à relever — on ne peut pas ignorer, malgré l'ampleur de l'espace et la virtuosité du traitement, le conflit sous-jacent d'une pensée dissociée.

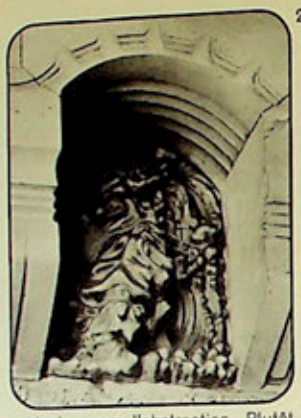
Qu'on n'y voie pas une faiblesse de l'œuvre, bien au contraire: elle est l'expression admirable — au plus haut degré du vocabulaire visuel — d'un conflit inhérent à l'art des XIX^e^-XX^e^ siècles. Les conflits de la structure et de l'espace, la rivalité des directions de cet espace, l'opposition avec la trame, et, dans l'ornement, le conflit des matières, des couleurs et du trait, les déplacements de ce trait; la lutte de la transparence et de l'opacité, celle des lumières zénithales ou latérales sont autant d'indications concordantes, nous ramenant à une toute première observation: la dissociation qu'on peut observer dans la vie même d'Horta entre la période des années 1890 et la longue carrière académique qui lui fait suite.

Une lutte continuelle s'établit dans son œuvre entre la prolixité de l'inspiration et la rigidité des contraintes du cadre. Peut-être faut-il voir dans cette bipolarité le reflet d'une antinomie plus large: celle d'une société de classe où la bourgeoisie privilégiée parvient en même temps à l'extrême de l'individualité privée et du conformisme social. Dans les conditions si favorables de Bruxelles à la fin du siècle, les deux tendances pouvaient coexister, se confronter. Il n'en sera plus de même après la première guerre mondiale: on y verrait volontiers l'explication du paradoxe d'Horta, un jour inventeur du « plan libre », au moment bénéfique où se construit l'Hôtel Solvay, et bientôt fidèle soutien de la réaction académique.

L'EXPRESSIONNISME NATURALISTE DE GUIMARD



1



2

1 Fontaine de la cour. Le naturalisme évolue vers l'abstraction. Plutôt qu'une liquéfaction des formes de la nature, cette fontaine est une chose pré-vivante. 2 Détail d'une des parois en grès du vestibule. Le cheminement vers l'abstraction parvient ici à son aboutissement. La référence directe à une forme vivante a disparu, mais la promesse de la vie demeure. Le mouvement Naturaliste est parvenu avec Guimard à sa suprême expression.

exposition d'avant-garde intitulée « L'Œuvre Artistique », montrait les récents travaux d'architectes et décorateurs belges tels que Horta, Serrurier-Bovy, etc. A leurs côtés le groupe de Glasgow (« Les Quatre ») présidé par Mac Intosh représentait l'Ecosse. Le vocabulaire de formes nouvelles que le jeune architecte découvrait semblait le mieux adapté à exprimer ses intuitions. Rentré en France, il est loin pourtant de passer à l'application directe et servile. L'acquit que Guimard emprunte néanmoins sans attendre est l'abandon de la ligne et de l'angle droits tyranniques. Mais cette souplesse retrouvée est somme toute secondaire. La découverte fondamentale qu'il a faite en Belgique se trouve ailleurs que dans de nouveaux profils d'arabesques. Elle réside dans une absence définitive de représentation naturaliste. Toute transposition décorative du monde vivant humain, végétal ou animal est bannie. Un jeu de courbes se modulant en pleins et en déliés forme la base exclusive du nouveau système ornemental outre-Meuse. La séduction est puissante mais Guimard ne l'accepte pas d'emblée car là réside une nouvelle convention qui, l'effet de nouveauté passé, risque à l'usage de se révéler limitée dans ses variations. Le « Modern Style » d'ailleurs en périra et Horta lui-même dès le début du nouveau siècle abandonnera ce répertoire galvaudé pour retourner à une sorte de néo-classicisme. Le motif décoratif est un piège que Guimard évite en devinant sa gratuité. Dès cette époque il veut se forger des principes durables dont la logique devrait supporter les avanies de la mode éphémère.

Son passage vers l'abstraction sera mesuré et progressif. Un des aspects les plus intéressants du Castel Béranger est justement que d'un endroit à l'autre les étapes de cette poursuite sont clairement lisibles. Les arts appliqués de la fin du siècle marquent l'apogée de ces alchimistes, verriers, orfèvres et céramistes, qui cherchent le sens et les symboles de la nature dans ses apparences plus ou moins déformées. Guimard ne peut manquer de participer à un mouvement aussi fécond mais il ne s'arrête pas en chemin. Ce dépassement est la caractéristique de son génie. Le but qu'il s'est assigné est d'exprimer directement l'essence de la matière. Dans une conférence qui suit la fin des travaux au Castel Béranger il a cette formule on ne peut plus explicite: « L'Art ne consiste pas dans la copie de la nature mais dans la copie de la pensée des œuvres de la nature ».

Passer en revue les matériaux et les techniques expérimentés par Guimard au Castel Béranger, c'est faire la somme de toutes les disciplines à travers lesquelles se renouvelait intégralement l'art décoratif de l'époque. La pierre, les métaux, la céramique, le bois abordés sans préjugés ne sont plus l'ennemi qu'il faut vaincre et plier à sa volonté au point de faire oublier sa nature première par le moyen d'une virtuosité qui est l'orgueil de l'artiste-tyran. Au contraire c'est dans la texture de la matière que Guimard trouve l'inspiration de la forme. Ainsi pour la pierre dont il accuse l'absence de résistance à la griffade et à l'érosion. Les colonnes de l'entrée du Castel Béranger sont à ce point de vue étonnantes, on soupçonne qu'un souffle brûlant chargé de grains de sable, poursuivant inexorablement son lent travail abrasif, a progressivement dégagé de leur gangue les silhouettes oubliées de monstres fossilisés. De même pour les chapiteaux où un phénomène accéléré semble avoir conservé le relief des parties les plus dures pour créer des formes jamais vues. A travers ses recherches, Guimard n'essaie pas de créer à son tour un nouveau répertoire de clichés décoratifs; pas question de donner une tournure « Art Nouveau » aux motifs rabâchés des traités d'architecture classiques. Son ornement est le bourgeonnement de la matière même. Le jardinier qui préside à cette éclosion, s'il est parfois savant, prend bien garde pourtant de ne jamais forcer la nature. Point d'outrance malgré les accusations déroutées des critiques de l'époque. On les comprend, l'effet produit est proprement stupéfiant: la disparition de la marque de la main de l'homme fait peur et engendre chez les âmes suffisamment sensibles des angoisses métaphysiques. Dans le vestibule du Castel Béranger deux parois de grès se faisant vis-à-vis développent une composition informelle. Notre œil accoutumé aux œuvres contemporaines non figuratives ne s'étonnerait pas outre mesure s'il ne fallait replacer ce coup d'éclat en son temps où il ne fut ni annoncé ni suivi. Il ne faut voir, ici encore, que l'aboutissement d'une intelligence de la matière poussée dans ses dernières conséquences. Le grès, l'Art du feu est ici plus franc que jamais: terre en voie de vitrification, creux se remplissant de transparence, bulles pétrifiées avant qu'elles n'éclatent, nous assistons à un bouillonnement général. Les formes que crée Guimard sont en deçà du vivant et contiennent en puissance les plus invraisemblables éclosions. L'abstraction totale à laquelle il parvient participe encore en ce sens du courant naturaliste.

Lorsqu'il aborde le bois, Guimard est avant tout sensible à sa vocation structurale. La croissance végétale n'est pas étrangère à l'origine de cette inspiration. Quoi de plus excitant pour l'imagination du bâtisseur que l'évocation de ces développements naturels? Pour Guimard chaque meuble est une expérience qu'il ne répète jamais de façon identique. Il y concrétise ses intuitions d'une architecture idéale en préfigurant par la courbe et le porte-à-faux l'ossature et les charpentes apparentes de ses maisons futures.

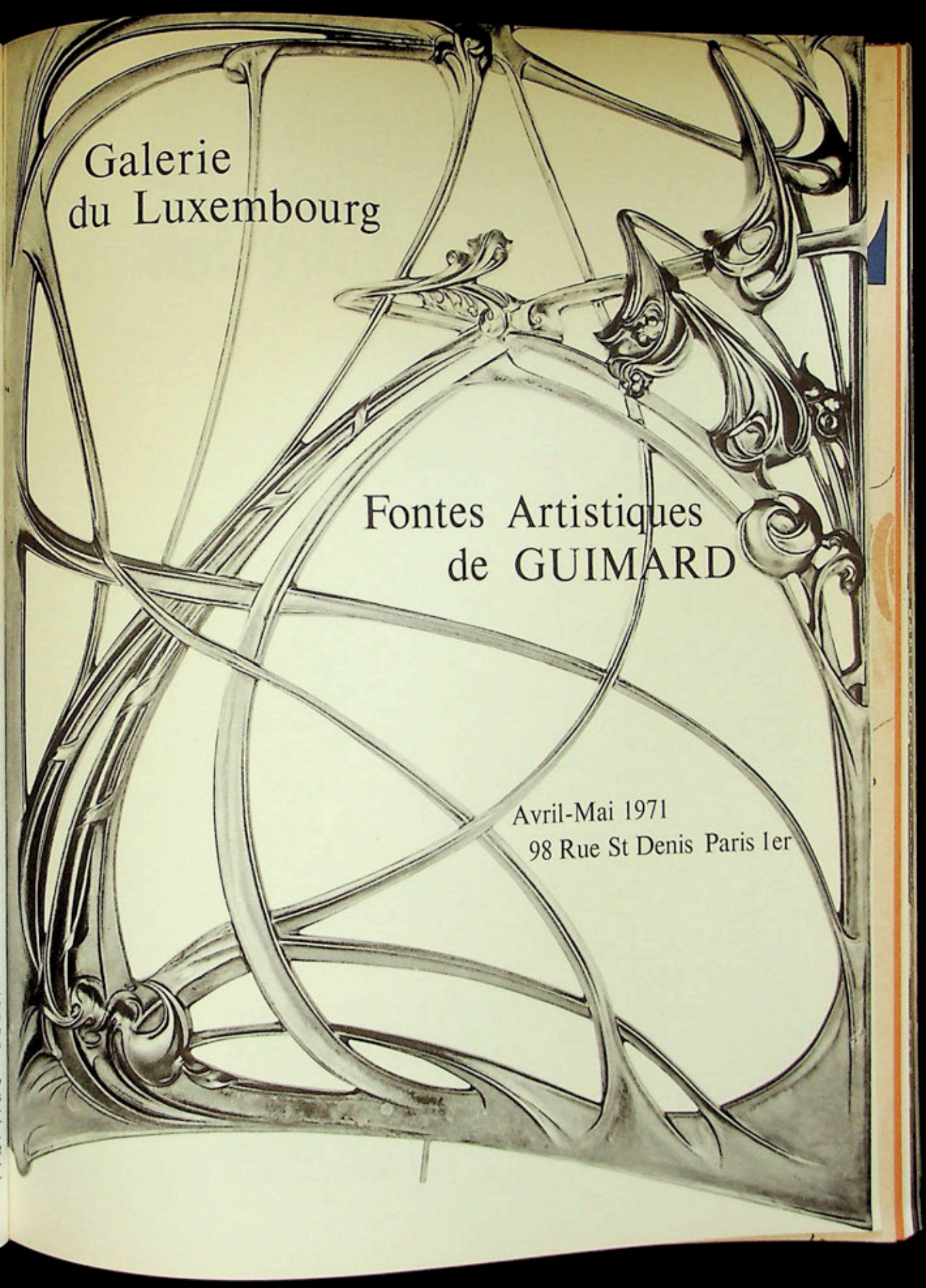
Guimard a le goût du vide et ne laisse qu'un entrelacs de lianes qui donnent à ses meubles une valeur d'épure. Le bois est fouillé avec agressivité afin de révéler sa nature profonde: souplesse et résistance. La nervure cachée est dégagée dans un arc; ailleurs une attache met en relief certains ligaments qui ne doivent rien à l'étude de l'anatomie ou de la botanique.

Dire que Guimard a le goût du vide, c'est un peu laisser deviner son horreur du dissimulé. Dans ses façades nul remplissage inutile ne vient travestir les impératifs techniques des assemblages. Au contraire, les éléments en fer ou en fonte que Guimard laisse toujours apparents lui servent à des jeux d'opposition de matières engendrant souvent une brillante polychromie. Les chénaux modelés en fonte deviennent une ligne attractive de la façade tandis que le rythme des linteaux de fer est accusé par l'application de cartouches de céramique. Le chatoyant mur de verre de l'escalier est régulièrement traversé de part en part par une imposante poutre de fer nu solidement boulonnée. Quant aux solives métalliques des plafonds que Guimard ne dissimula pas, elles firent croire à certains locataires que la construction n'avait pas été achevée faute de crédits!

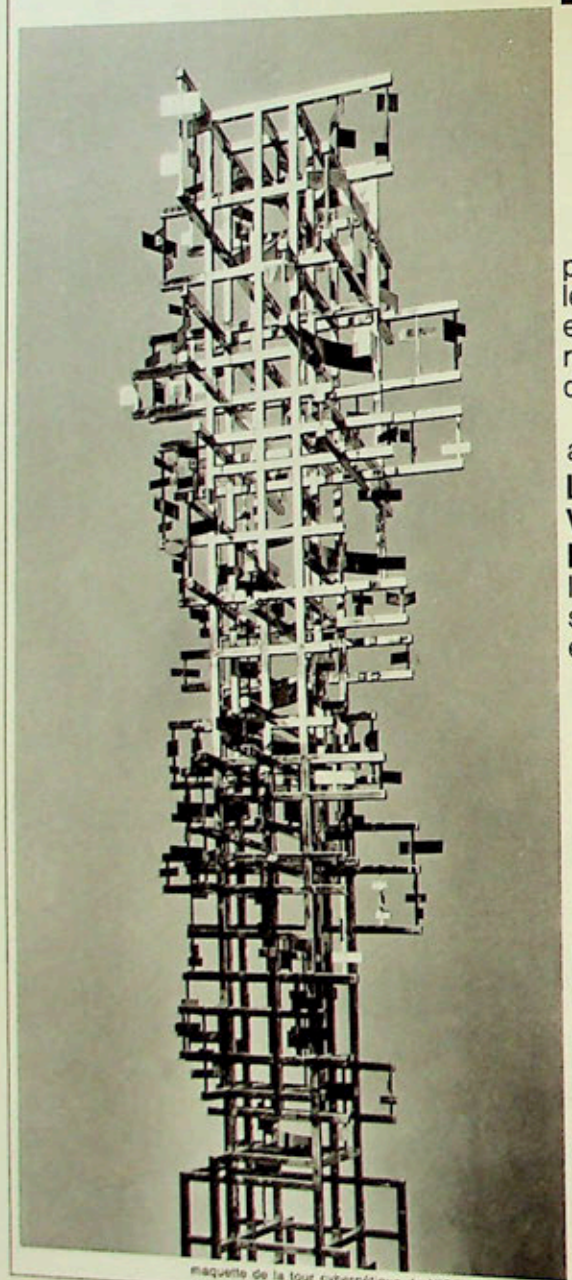
Dans l'élan de ses convictions Guimard pouvait aborder sans inquiétude la conception d'objets aussi modestes qu'une poignée de porte en porcelaine. Une anecdote tenace poursuit la genèse de cet accessoire. Sans exception tous les témoins de Guimard citent ce bouton de porte comme un exemple typique de sa manière: alors qu'un entrepreneur lui demandait un jour quel modèle il avait choisi, Guimard pris au dépourvu aurait saisi un morceau de terre glaise et après l'avoir fortement serré dans sa main, aurait tendu cette poignée informe à son interlocuteur éberlué. L'histoire est simpliste et trop fidèlement rapportée pour ne pas soupçonner Guimard lui-même de l'avoir colportée. A la manière d'une parabole, il donnait ainsi à des esprits peu préparés à le comprendre une illustration paradoxale de son Art. A examiner de près le modèle en question, il est facile de se rendre compte que jamais l'empreinte d'une main ne décida de cette forme; c'est encore une sculpture élaborée. Mais Guimard, par cette image, laissait entrevoir une partie essentielle de son principe: l'émotion ne peut naître de l'objet que lorsque sa forme rappelle directement sa matière originelle.

Si vous voulez en savoir davantage

Les auteurs de l'article que vous venez de lire préparent actuellement un important ouvrage sur Guimard. Ils seraient reconnaissants à toute personne possédant des informations ou des documents sur cet artiste de bien vouloir les leur communiquer.


Galerie
du Luxembourg
Fontes Artistiques
de GUIMARD
Avril-Mai 1971
98 Rue St Denis Paris 1er

signal pour notre temps



maquette de la tour cybernétique de NICOLAS SCHOFFER

par la main des créateurs
le tube Vallinox Décoration
en acier inoxydable,
rond et de forme,
devient signal pour notre temps

avec
LE TUBE VALLINOX DECORATION
la puissance nerveuse de l'acier
se laisse oublier
et porter par la lumière

VALLOUREC
Un nom mais aussi des hommes
toujours prêts à vous écouter

VALLOUREC

7 Rond-Point Bugeaud
Paris 16e
Tél. 267-80-80

L'OEIL

A bas la vitesse goulue. Conduisez gourmet.

D'accord, Matra a été Champion du Monde de Formule 1.
D'accord, nous nous battons sauvagement chaque année parmi les monstres, dans la titanesque empoignade du Mans.
Mais ce n'est pas la peine de pâlir, ni de claquer des dents.

A l'école de la course, la 530 LX a dédaigné l'art de cracher sauvagement feu et flamme : elle a bien appris sa leçon de perfection routière et de sécurité absolue. Avec son moteur central, son centre de gravité surbaissé, son insensibilité absolue au vent latéral, sa direction nette, sa franchise à toutes les allures et par tous les temps, elle obéit gentiment vite, au pied, au doigt et à l'œil. Auprès des voitures-machines, elle a l'air d'un pur-sang sage parmi des percherons somnolents. Pour la joie de rouler Matra vers les grands espaces, n'attendez pas d'avoir oublié l'âge des passions chaleureuses.

Changez de route essayez Matra

Contre la quotidienneté étouffante qui cherche insensiblement à nous grignoter, Matra est le meilleur piment. Belle à voir, bonne à conduire et gaie à vivre, c'est une amie...

Malheureux ceux qui boudent ! Offrez-vous une salutaire bouffée de jeunesse, un éclatant réveil mécanique en essayant une 530 LX chez un concessionnaire Matra-Simca-Chrysler France.

Vous risquez quoi ? Quelques minutes...
ou quelques années de plaisir.

MATRA SIMCA CHRYSLER FRANCE

MATRA 530 LX - 2 + 2 - 10 CV. Moteur V-4 central - 4 roues indépendantes - 4 freins à disque - Phares à iode - Toit escamotable - 175 km/h

Cie DES COMMISSAIRES PRISEURS DE PARIS

COLLECTION D. DAVID-WEILL

PALAIS GALLIERA

Aiguière et son bassin en argent, par J.-N. BASTIN. Paris 1773. L. du bassin : 0,375 ; H. de l'aiguière : 0,25.

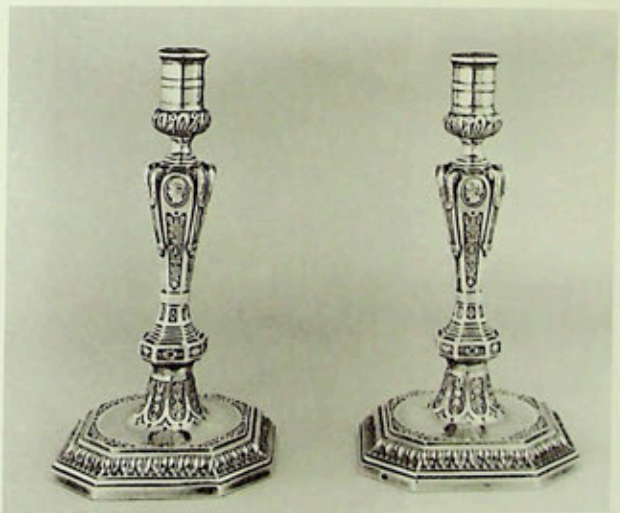
VENDREDI 4 JUIN, 14 H. 30 — ORFÈVRERIE FRANÇAISE DU XVIIe ET DU XVIIIe SIÈCLE

Œuvres exceptionnelles des maitres de Paris et des Provinces françaises: Edme et Pierre Balzac, Nicolas Besnier, Antoine-Sébastien Durand, Thomas et François-Thomas Germain, François Joubert, Alexis III Loir, Juste-Aurèle Meissonnier, Pierre-Louis Regnard, etc. Objets de collection: tabatière en or par J.-A. Meissonnier aux armes de Marie-Anne de Bavière-Neubourg, femme de Charles II d'Espagne, Paris, 1728; sucrier en or attribué à Louis Pigasse, Paris, 1745; aiguière en cristal de roche taillé, montée en or, Paris, 1730, etc.

Experts: MM. J. et L. HELFT, 14 bis, avenue Bosquet, PARIS. 551.60.60. MM. H.-D. et J.-P. FROMANGER, 37, rue de Courcelles, PARIS. 227.10.80.

Présentation de la collection au Palais Galliéra, du 26 au 28 mai.

Exposition le 3 juin.



Paire de flambeaux en argent, par G. JACOB. Paris, 1701. H. 0,217.

Me ADER & PICARD
COMMISSAIRES PRISEURS
12, RUE FAVART - PARIS 742. 68-23

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — MARS-AVRIL 1971 — Nos 195-196

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **Georges et Rosamond Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Graphisme et maquette: Heide Lipinski-Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir
The Metropolitan Museum of Art: pages 4, 7 à 13 et 18 – Service photographique des Musées Nationaux: page 14 – U. Edelmann: page 14 – Musée du Castelvecchio, Vérone: page 15 – Rampazzi – Musée de Turin: page 16 – Pinacothèque de Munich: page 16 – John Webb: page 21 – The Art Council of Great Britain: page 25 – Marc Lavrillier: pages 26, 29, 33 à 35, 68 à 72, 78-79 et 92 – Marc Dupain: pages 40 et 43 à 48 – P. Casimir: pages 43 et 44 – Pierre Joly et Vera Cardot: pages 51 à 56, 59 à 64 et 67 – Paul Bijtebier: page 90 – Christian Cailloux: page 91

Photographies en couleurs
Pinacothèque de Munich: page 19 – Marc Lavrillier: pages 29, 30, 31, 32 et 73 – Pierre Joly et Vera Cardot: pages 50, 57, 58, 65 et 66 – Constanze-Foto: page 83

Notre couverture
Gian Battista Tiepolo: « Scherzo di Fantasia ». Dessin à la plume et au lavis. Détail. Metropolitan Museum of Art, New York.

Notre prochain numéro
Giorgione et les peintres du Nord – Souvenirs inédits sur Monet et d'autres – La Galerie du Bord de l'eau – Neue Sachlichkeit – Anatomie d'une vente – Korwars de Nouvelle-Guinée – Féérie de béton et L'Œil du Décorateur.

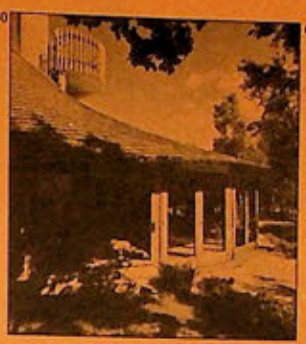
Abonnements
France: *Fr. 125.— ; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé : Fr. 139.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VIe Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 95.— ; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1300.— (T.V.A. incluse) ; Mme Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél. (02) 53 14 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 100.— ; A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£11.– ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E. ; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$28.— ; (avec surtaxe pour envoi recommandé : $31.—)*
Canada: *$28.— (recommandé : $32.—) L'Œil, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 110.— ; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne) ; mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

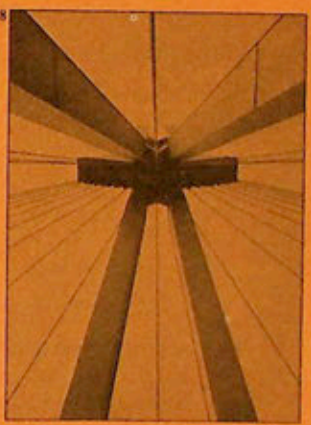
Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

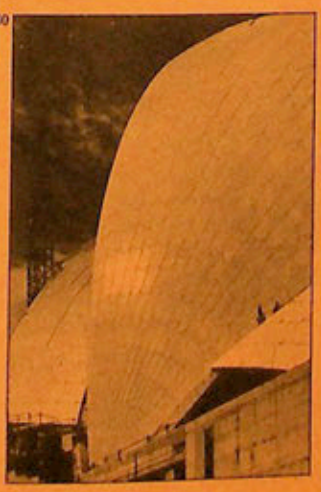
Sommaire

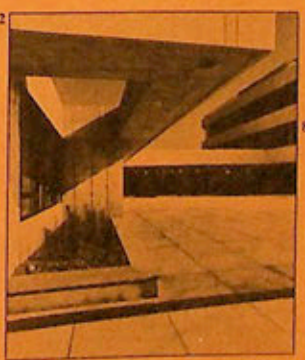
4 Dessins italiens à New York, par Catherine Frotier
14 Etudes Savoyardes. Supplément, par Charles Sterling
20 Art in Revolution, par Charles Jenks
26 Alternative suédoise, par Luce Hoctin
32 Ipoustégyy: Un mangeur de gardiens, par Luce Hoctin

L'œil de l'architecte
40 L'opéra du siècle, par François Loyer
50 Un pavillon de chasse aujourd'hui, par Pierre Joly
56 Une banque non conformiste, par Pierre Joly
62 Un modèle d'école, par Pierre Joly
68 Place des Victoires, boiseries Louis XIV et design contemporain
78 Idées allemandes
89 Beaux objets sur le marché à Bruxelles









Parke-Bernet
GALLERIES

Associé avec
Sotheby & Co., Londres

Peintures, Dessins, Aquarelles

Bonnard • Boudin
Braque • Cézanne
Chassériau • Corot
Daumier • Degas
Delacroix • Fantin-Latour
Gauguin • Van Gogh
Guys • Matisse • Millet
Modigliani • Monet
Pascin • Picasso
Redon • Renoir
Sickert • Signac
Seurat • Vuillard

Sculptures

Barlach • Daumier
Degas • Kolbe
Maillol • Matisse
Rodin

PICASSO: Tête de jeune fille, 1906, huile sur toile 56×43,2 cm.

Vente le mercredi 5 mai à 20 h.

19e et 20e siècles
PEINTURES • DESSINS
AQUARELLES ET SCULPTURES

Provenant de la collection personnelle de NORTON SIMON

Exposition à partir du jeudi 29 avril

Catalogue illustré: $7, avec frais d'envoi $9
(Relié • Plus de 45 planches couleurs)

Cartes d'entrée nécessaires pour la salle principale et la section réservée de la salle annexe

Catalogue également disponible chez:

Sotheby & Co., 34-35 New Bond Street, Londres W 1

Valentin Abdy, 8 rue de Duras, Paris 8e

PARKE-BERNET GALLERIES, Inc • 980 Madison Avenue • New York 10021

Parke-Bernet
GALLERIES
Associé avec
Sotheby & Co., Londres

Vente

Les vendredi et samedi 7 et 8 mai à 14 heures.

TAPISSERIES · ŒUVRES D'ART
MAJOLIQUES · PORCELAINES DE CHINE
MEUBLES FRANÇAIS
TAPIS ET PEINTURES

Appartenant à la NORTON SIMON FOUNDATION
(autrefois dans l'inventaire de Duveen Brothers, New York)

DESSINS DE MAITRES ANCIENS

De la collection personnelle de NORTON SIMON

Les dénicheurs d'oiseaux: L'une des pièces d'une suite de quatre tapisseries de Beauvais, sur des cartons de François Boucher. 18e siècle. Hauteur: 2, 50 m., largeur 2, 23 m.

Exposition à partir du jeudi 29 avril

Catalogue également disponible chez:
Sotheby & Co
34-35 New Bond Street
Londres W 1

Valentin Abdy
8, rue de Duras
Paris 8e

Catalogue illustré: $7, avec frais d'envois: $9
(Relié. Très nombreuses illustrations. 4 planches en couleurs)

PARKE-BERNET GALLERIES, Inc · 980 Madison Avenue · New York 10021

DESSINS ITALIENS A NEW YORK

PAR CATHERINE FROTIER

L'exposition récemment organisée par le Metropolitan Museum et la Pierpont Morgan Library montrait la richesse des collections new-yorkaises en ce domaine et la place de choix qu'y occupent les maîtres vénitiens.

1

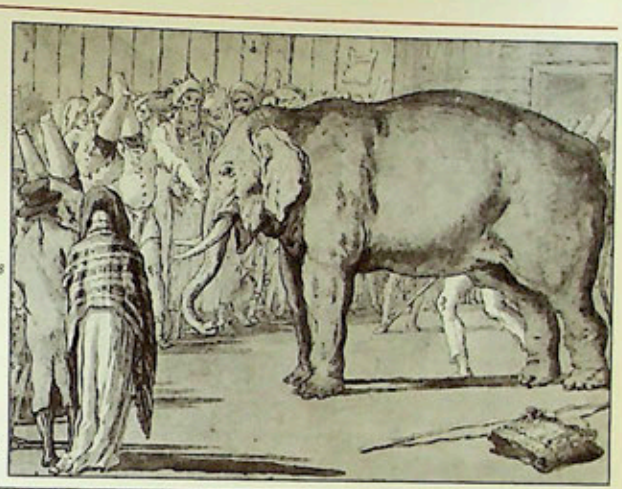
En 1965, une exposition organisée conjointement par le Metropolitan Museum et la Pierpont Morgan Library réunissait, au Metropolitan Museum, cent cinquante dessins italiens de la Renaissance, appartenant aux collections publiques et privées de New York. Les dessins du XVII^e^ siècle étaient, deux ans plus tard, présentés à la Pierpont Morgan Library. C'est donc au Metropolitan Museum qu'a été inaugurée, en janvier dernier, la troisième exposition de la série, consacrée au XVIII^e^ siècle. Clôturant les manifestations qui ont marqué le centième anniversaire de la fondation du musée, elle a, en fait, été aussi la plus importante célébration vouée à Gian Battista Tiepolo pour le deuxième centenaire de sa mort. Car le panorama qui nous était offert cette fois-ci — beaucoup plus étendu que celui des précédentes expositions puisqu'il rassemblait trois cents pièces — présentait un dix-huitième siècle dominé par Venise, et Venise dominée par Tiepolo. Certes, un tel point de vue correspond à la réalité à condition d'être nuancé, éclairé par un juste contexte, en l'occurrence une évocation suffisamment substantielle de ce qu'était alors l'art du dessin dans les autres régions d'Italie. L'équilibre était difficile à maintenir et le poids des quatre-vingt-seize feuilles de Gian Battista Tiepolo, auxquelles s'ajoutaient quarante-six dessins de son fils Gian Domenico, vingt-huit Guardi, onze Piazzetta, vingt-trois Piranèse, ont fait quelque peu basculer l'exposition. Bolonais, Romains, Napolitains restaient dans l'ombre, bien que représentés par quelques pièces de qualité. Telle qu'elle était pourtant, l'exposition rendait compte de ce qu'est aujourd'hui le goût des amateurs new-yorkais, de ce qu'a été aussi celui de leurs prédecesseurs: leurs legs ont apporté aux collections publiques d'inestimables trésors qui préservent pour nous avec une vivacité singulière l'éclat dont a brillé Venise au XVIII^e^ siècle.

Les responsables de l'exposition, Jacob Bean, conservateur des dessins au Metropolitan Museum, Felice Stampfle, conservateur des dessins et gravures à la Pierpont Morgan Library, ont présenté en même temps un bel ensemble de petites peintures et esquisses à l'huile, souvent en rapport avec les dessins exposés. Ils ont d'autre part rédigé un important catalogue où chaque dessin est décrit, analysé, reproduit avec le plus grand soin.

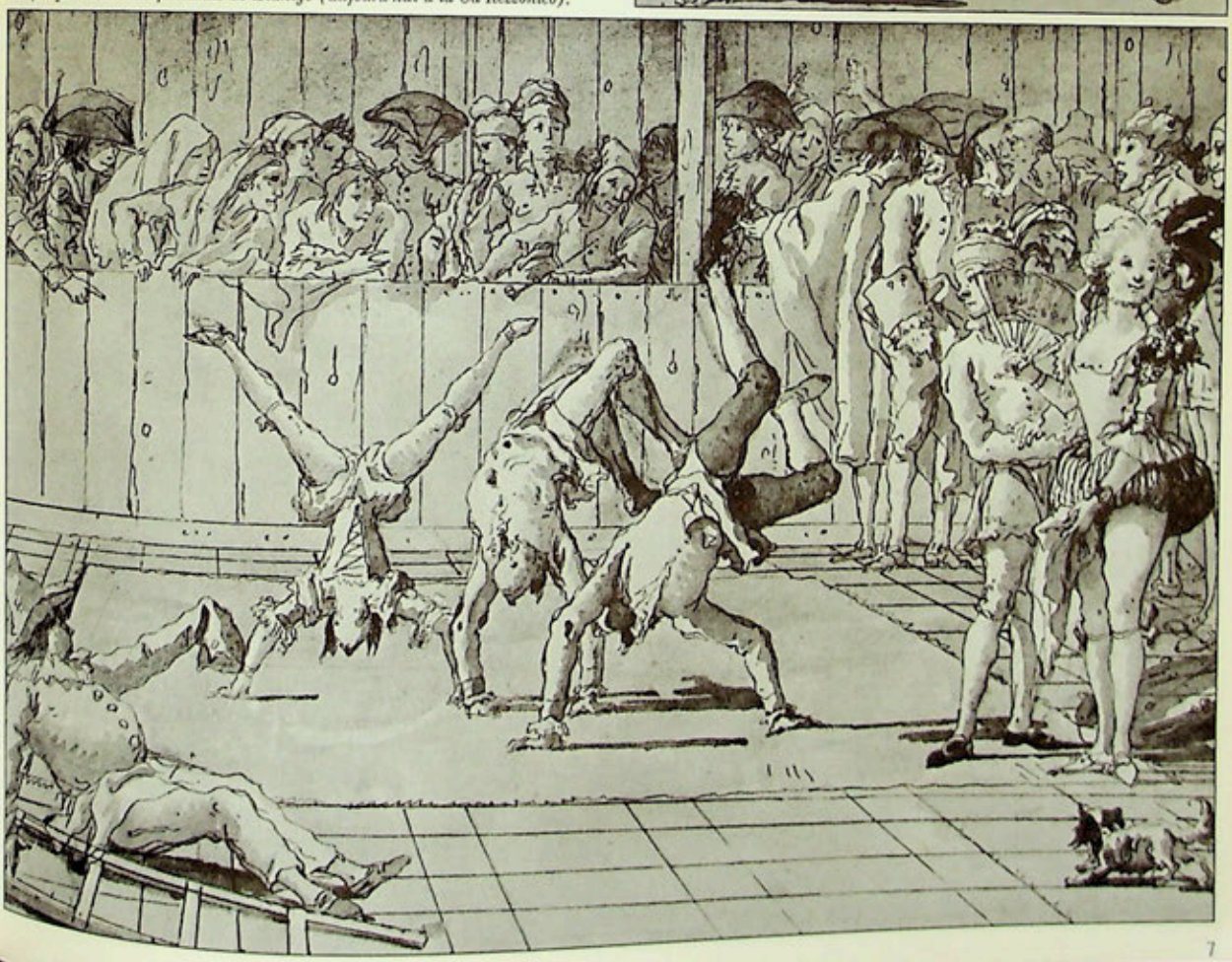
1 Gian Battista Tiepolo *(1696-1770)*: « *La Vierge et l'Enfant assis sur un globe* ». *Plume et encre brune, lavis jaune et brun sur traits à la pierre noire. 45,1 × 30,8 cm. Collection Dr. et Mrs. Rudolf Heinemann.*
Ce projet pour une nuée de procession peut être rattaché aux travaux exécutés par Tiepolo à la Scuola del Carmine dont il peignit le plafond en 1740-1743. Il y donna, avec « La Vierge du Carmel », l'une de ses plus belles compositions religieuses, sur laquelle apparaît, comme ici, un ange portant le scapulaire.
Le dessin provient de la remarquable collection réunie au début du siècle par le prince Alexis Orloff qui fut dispersée en vente publique à Paris, en 1920. Il faisait sans doute partie d'un album dont un bon nombre d'autres feuillets sont aujourd'hui aux États-Unis. Neuf d'entre eux figuraient également à l'exposition du Metropolitan Museum.

2 Gian Battista Tiepolo: « *La rencontre d'Antoine et de Cléopâtre* ».
Plume et encre brune, lavis brun sur traits à la pierre noire. 40,8 × 29,2 cm. Metropolitan Museum of Art.
C'est le thème que Tiepolo a traité au Palais Labia, en même temps que « Le festin de Cléopâtre ». A cette époque — entre 1745 et 1750 — il a peint plusieurs fois les deux sujets, avec des variantes dans la composition et l'attitude des personnages. Le lavis reproduit ici est une étude pour l'un de ces tableaux (voir L'Œil, n° 147, p. 9) qui fait partie aujourd'hui de la collection Wrightsman et qui figurait parmi les peintures italiennes du XVIII^e^ siècle présentées au Metropolitan Museum, en complément à l'exposition de dessins. Il appartient à l'admirable série de dessins de Tiepolo achetée en 1937 par le Metropolitan Museum au marquis de Biron, qui constitue l'élément majeur de l'exposition.

1 Gian Battista Tiepolo: « *Scherzo di fantasia* ». *Deux Orientaux et un jeune homme debout. Plume et lavis brun, encre brune sur traces de pierre noire. 34,6×25,2 cm. Metropolitan Museum of Art.*
Il existe plusieurs dessins de Gian Battista Tiepolo sur des sujets analogues : ils sont à mettre en relation avec une série de vingt-trois eaux-fortes publiées sous le titre de « Scherzi di fantasia », sans constituer toutefois des études précises pour les gravures. Ce dessin, comme le précédent, a appartenu au marquis de Biron et fut acquis en 1937 par le Metropolitan Museum.
2 Gian Domenico Tiepolo *(1727-1804) :* « *Polichinelle avec un éléphant* ».
Plume et encre brune, lavis brun et ocre sur traits de pierre noire. 29,4×41,1 cm. Pierpont Morgan Library.
Ce dessin appartenait à Charles Fairfax Murray lorsque J. Pierpont Morgan l'acquit en 1910. Il ne faisait donc pas partie du recueil de 102 feuillets illustrant les aventures du fameux personnage de la Commedia dell'arte, qui fut vendu chez Sotheby, Londres, en 1920. Mais son sujet, ses dimensions, son style montrent qu'il provient de cette suite, dont il avait dû être séparé antérieurement.
3 Gian Domenico Tiepolo: « *Scène de la vie contemporaine. Les acrobates* ».
Plume et encre brune, lavis brun sur traces de pierre noire. 41,6×28,9 cm. Metropolitan Museum of Art.
Les scènes de la vie contemporaine, spirituellement représentées par Gian Domenico Tiepolo, constituent l'apport le plus brillant et le plus personnel du peintre à la peinture vénitienne de son temps. Il reprendra en 1793 la scène traitée ici, dans une fresque de la villa familiale de Zianigo (aujourd'hui à la Ca'Rezzonico).



2



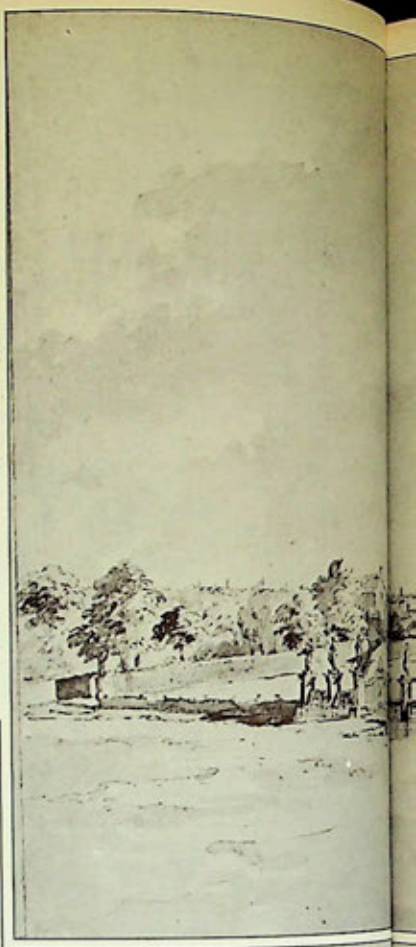
3

1 Gian Battista Piazzetta *(1683-1754) : « Jeunes gens nourrissant un chien ».*
Pierre noire rehaussée de blanc sur papier gris bleuté. 38,4×51,1 cm.
Collection Walter C. Baker.
Par la densité de la texture, la subtilité du modelé et de l'ambiance lumineuse, cette feuille compte parmi les plus élaborées de Piazzetta, et les plus caractéristiques de sa manière. Il existe quatre autres compositions, d'aussi haute qualité (une également dans la collection Baker et figurant à l'exposition, une au musée de Cleveland, et deux à Windsor) qui formaient sans doute avec celle-ci une évocation des cinq sens.

2 Gian Battista Piazzetta: *« Apollon et les Muses ». Pierre noire. 43,3×30,3 cm. Pierpont Morgan Library.*
C'est une variante d'une composition dessinée par Piazzetta pour « La Jérusalem délivrée » du Tasse (verso du frontispice) dont l'édition illustrée par lui fut publiée en 1745 à Venise.

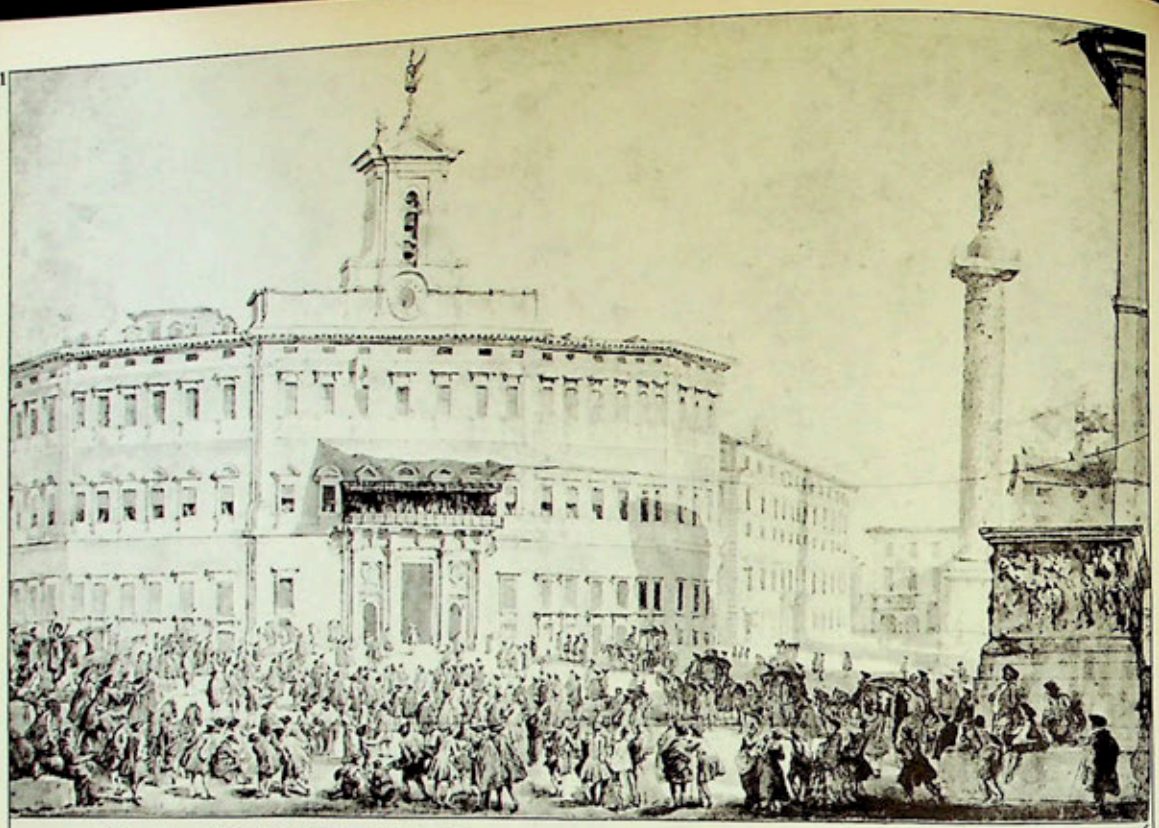
1

1 Francesco Guardi *(1712-1793)* : « *Vue de Saint-Marc* ». *Plume, encre brune et lavis brun. 24,5×21,6 cm. Metropolitan Museum of Art.*
Francesco Guardi a maintes fois représenté la place Saint-Marc en évoquant presque toujours les fêtes dont elle était périodiquement le décor. Il a choisi ici de représenter seulement la façade de la basilique, non dans l'animation colorée d'une cérémonie, mais dans la tranquille atmosphère d'un jour ensoleillé dont la luminosité vibrante est suggérée par le trait délié de la plume et la fluidité du lavis.
2 Francesco Guardi: « *La Villa Loredan* ». *Plume et encre brune, lavis brun sur traits à la pierre noire. 40×76 cm. Metropolitan Museum of Art.*
Vers 1778, à l'époque où Guardi l'a représentée, sur ce dessin et sur une peinture dont il constitue l'esquisse, la Villa Loredan appartenait à John Strange, Résident britannique à Venise, grand amateur d'art et protecteur du peintre.
3 Gian Battista Piranesi *(1720-1778)* : « *Gondole* ». *Plume et encre brune, lavis brun sur traits à la pierre noire. 29,6×68,3 cm. Pierpont Morgan Library.*
Piranesi qui avait quitté Venise pour Rome à 20 ans, en 1740, y revint trois ans plus tard et y passa deux ans. On pense qu'à cette époque il travailla dans l'atelier de Tiepolo. Il est certain qu'un dessin comme ce projet pour une gondole de fête, exécuté sans doute à cette époque, témoigne non seulement d'une formation vénitienne mais d'une affinité étroite avec le style décoratif de Tiepolo.



3

1



Il Secondo Originale del Conte Filippo Juvara del Quadro della Coronazione del Letto di Roma, da esso disegnato per l'Em.o Cardinale Benedetto Ottoboni.

2

1 Gian Paolo Pannini *(1691/92-1765) : « Tirage de la loterie, place de Montecitorio. » Plume et encre de Chine, aquarelle sur traits à la pierre noire. 34,1×54,3 cm. Daté 1743. Metropolitan Museum of Art.*
Ce dessin est une préparation très poussée pour l'une des plus belles vues de Rome peintes par Piranèse. Sur le tableau, qui lui avait été commandé par le Cardinal Domenico Orsini, les personnages, à plus grande échelle, sont groupés différemment. Le palais de Montecitorio, aujourd'hui Chambre des Députés, était, au XVIII^e siècle, le siège de la Cour de Justice pontificale.
2 Giuseppe Zocchi *(1711-1767) : « Vue de Florence, prise de la Porta a San Niccolo. » Plume et encre noire, lavis gris sur traits à la pierre noire. 46,8×67,5 cm. Pierpont Morgan Library.*
Sans avoir la virtuosité des « Vedutisti » vénitiens ou romains de son temps, Zocchi a laissé pourtant des paysages attachants représentant Florence et les villes de Toscane. En 1744, il en publia deux séries de gravures dont tous les dessins préparatoires sont à la Pierpont Morgan Library. Celui-ci montre, de gauche à droite, le Ponte Vecchio derrière le Ponte alle Grazie, la tour du Palazzo Vecchio, l'abside de Santa Croce, le campanile et la coupole de la cathédrale, puis, à droite, la tour carrée de la Zecca Vecchia, aujourd'hui détruite.
3 Marco Ricci *(1676-1729) : « Figures sous des arcades en ruine. » Gouache sur peau de chevreau. 30,3×44,5 cm. Metropolitan Museum of Art.*
Ricci s'est fait une spécialité de ces petites gouaches aux couleurs brillantes et denses comme celles d'un véritable tableau. Il y a représenté des paysages imaginaires ou pris sur le vif des scènes pittoresques dans le genre de Salvatore Rosa ou des « caprices » dont l'influence sera déterminante sur Canaletto et Guardi.

3

ETUDES SAVOYARDES I

SUPPLÉMENT

par Charles Sterling

NOTE DE LA RÉDACTION

Nous regrettons d'avoir été contraints par des difficultés techniques imprévisibles de publier, dans notre N° 178 (Octobre 1968), l'article de M. Charles Sterling, alors à l'étranger, avant d'avoir reçu ses corrections d'épreuves. Nous nous en excusons vivement tant auprès de lui qu'auprès de nos lecteurs et nous laissons l'auteur signaler les plus importantes de ses corrections.

Plutôt que les coquilles (1), je signalerai ici des modifications que j'aurais voulu apporter aux épreuves et des additions dont une sera un *excursus* nous amenant loin de Savoie, vers les guerres hussites. Je profiterai également de l'occasion pour produire quelques preuves visuelles supplémentaires. Les problèmes qui se poseront seront discutés en fonction des trois parmi les tableaux qui ont fait l'objet de l'article.

LA NATIVITÉ DE GLASGOW

Une coquille fort ennuyeuse fait lire (p. 11, troisième colonne en haut): « Or, la situation » au lieu de « Or, la *tradition* ». Il s'agit de la tradition dont l'existence paraît attestée par Jan van Eyck dans le Saint Jérôme de Détroit. Elle ferait de ce docteur de l'Eglise le premier prêtre titulaire de l'Eglise Sainte-Croix de Jérusalem, à Rome. Dans ce tableau, Erwin Panofsky, inspiré sans doute par le saint patron des traducteurs lui-même, réussit à déchiffrer sur une lettre l'adresse à: « Seigneur Jérôme, Cardinal-Prêtre de Sainte-Croix de Jerusalem ». Lecture indiscutable. Mais, poursuit l'historien, « la tradition solidement établie considérait Saint Jérôme soit comme un Cardinal *sine titulo* soit comme titulaire de l'église Sainte-Anastasie ». Pourquoi porte-t-il ici un titre inusité? Parce que, au moment de l'exécution du tableau (1440-1441), le titulaire de Sainte-Croix était le cardinal Nicolas Albergati (que Van Eyck connaissait fort bien car il en a peint le portrait) et pour le flatter, pour en faire le successeur de saint Jérôme, l'artiste se serait permis la spirituelle licence de nantir celui-ci du titre de Sainte-Croix; et ainsi, Albergati serait le destinataire du tableau (2). Raisonnement brillant, conclusion vraisemblable. Cependant, je l'avoue, une telle licence de la part d'un peintre du XV^e^ siècle me paraît peu probable. Nous sommes loin de connaître toutes les traditions ecclésiastiques qui circulaient alors dans Rome. Jusqu'à preuve du contraire, je préfère soupçonner Van Eyck d'avoir suivi une de celles qui demeurent obscures.

Sur la page 11 (première colonne, en bas), il faut supprimer la phrase: « L'âne qui brait apparaît dans une peinture savoyarde incontestable —

dans l'*Adoration des Mages* des *Heures du duc Louis de Savoie* (fol. 51 v°), enluminure exécutée probablement vers 1440-1445 ». Dans cette miniature, ce n'est pas l'âne mais le bœuf qui lève la tête, pour atteindre la mangeoire. C'est là l'iconographie rare mais qu'on retrouve dans la *Nativité* des *Belles Heures* des Limbourg et dans le célèbre dessin Eyckien qui représente l'*Adoration des Mages* (au Kupferstichkabinett de Berlin) (3). L'âne rebelle apparaît dans l'iconographie septentrionale de ce sujet et de la *Nativité* vers 1400-1410, tant sur le Rhin Inférieur (dans le délicat retable colonais de la Vie du Christ, au Musée Diocésain d'Utrecht) qu'en Autriche (chez le Maître de l'Adoration de Vienne, au Musée du Belvédère). En Allemagne, Dürer le représentera encore vers 1502-1504 dans la *Nativité Paumgärtner* (à l'Ancienne Pinacothèque, Munich). Entre ces deux époques, vers le milieu des années 1450 (4), Petru Christus rendit hommage à cette tradition; et comme ses œuvres étaient connues en Italie (5), il n'est pas impossible qu'elles l'aient transmise à Piero della Francesca.

Un autre motif iconographique prouve que l'auteur de la *Nativité* de Glasgow qui connaissait celle de Robert Campin, à Dijon, puisait dans la tradition tournaisienne. Il a représenté saint Joseph saluant les deux saints protecteurs du cardinal donateur comme si c'étaient les Mages. Or, saint Joseph debout enlève son chapeau pour saluer les Mages dans une des scènes sculptées qui figurent dans l'archivolte encadrant l'*Adoration de l'Enfant*, peinte par l'élève de Campin, Roger van der Weyden.

Pour ce qui est de l'auteur du tableau de Glasgow, mon texte corrigé aurait différé de celui qui est imprimé. J'y vois en effet non pas un peintre italien soumis dans le milieu savoyard aux influences septentrionales mais un artiste septentrional, Français plutôt que Flamand, qui aurait pris contact (en Bourgogne?) avec l'art campinien et qui, en Savoie et au Piémont, aurait connu l'art lombard sans lequel son paysage (et des détails tels que le type de l'Enfant) ne sauraient s'expliquer.

LA MADONE AUX SAINTS ET DONATEURS DE ROBERT CAMPIN

Dans ce tableau perdu dont la composition nous est transmise par le dessin du Louvre, le saint qui présente le donateur est certainement l'apôtre saint Jacques le Majeur (fig. 2). Toutes les discussions auxquelles je me suis livré pour le prouver, au sujet de l'attribut qui perd au bout du court bourdon recourbé, sont inutiles dès qu'on rapproche cette figure de la statuette de *Saint Jacques le Majeur* que Roger van der Weyden représenta dans le *Retable de Saint Jean Baptiste* (original à Berlin, fidèle copie d'atelier à Francfort) (fig. 1). Cet attribut est inconstablement une coquille et la forme du bourdon entouré de bandes d'étoffe ou de cuir est identique. Elève de Campin, Roger continue l'iconographie de son maître (6).

Bien que le panneau du Musée de Vérone ne soit qu'une méchante copie (de dimensions identiques) du *Portrait de Dame*, à Dumbarton Oaks, original très probable de Campin, il me semble utile de le mettre sous les yeux du lecteur (fig. 3) (7). D'abord, parce qu'il porte l'inscription *Aloisia Sabauda*, qu'une malencontreuse restauration a supprimée sur l'original; inscription toujours mystérieuse mais combien intéressante pour l'identification du modèle qu'elle rattache à la Savoie et qui est le même que dans le tableau perdu de Campin (8). Ensuite, parce que cette copie trouvée dans le Nord de l'Italie, non loin du Duché de Savoie-Piémont, nous renseigne sur les dégradations subies par l'original. De quelle époque est-elle? Elle est suffisamment ancienne pour avoir été retouchée au XIX^e^ siècle. Mais au moment de son exécution, l'original était déjà dégradé dans les mêmes endroits qu'aujourd'hui: la copie montre la même différence d'intensité et de précision dans le modelé entre le visage flou et les mains tenant le livre, morceau plus ferme, et qui, dans le panneau de Dumbarton Oaks, est d'une qualité qui permet d'y voir une œuvre authentique de Campin.

J'ai suggéré que le dessin du Louvre, exécuté aux alentours de 1500, pourrait ne pas être nécessairement flamand mais allemand. Allemand, à condition de supposer que devant le tableau original (car ce dessin avec ses lavis et son modelé poussé copie une peinture) le dessinateur, soucieux de préserver le style flamand, se fût astreint à une graphie rectiligne en renonçant au tortueux tracé allemand. Le dessin identique à celui du Louvre, à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, donne par contre l'impression d'être de seconde main, de répéter un autre dessin mais non nécessairement celui du Louvre; il rend en effet la plupart des détails de façon moins précise, moins construite, et d'autres plus fidèlement, telle la coquille de Saint Jacques (9). Ce dessin s'éloigne de l'art campinien. Le visage poupin de la Vierge aux traits minuscules, aux yeux en têtes d'épingle, fait penser à l'école colonaise. Peut-être avons-nous dans ces deux dessins de 1500 environ les témoignages de la proximité du tableau perdu de Campin des pays rhénans; de sa présence au XV^e^ siècle en Savoie par exemple.

LA CRUCIFIXION DE TURIN

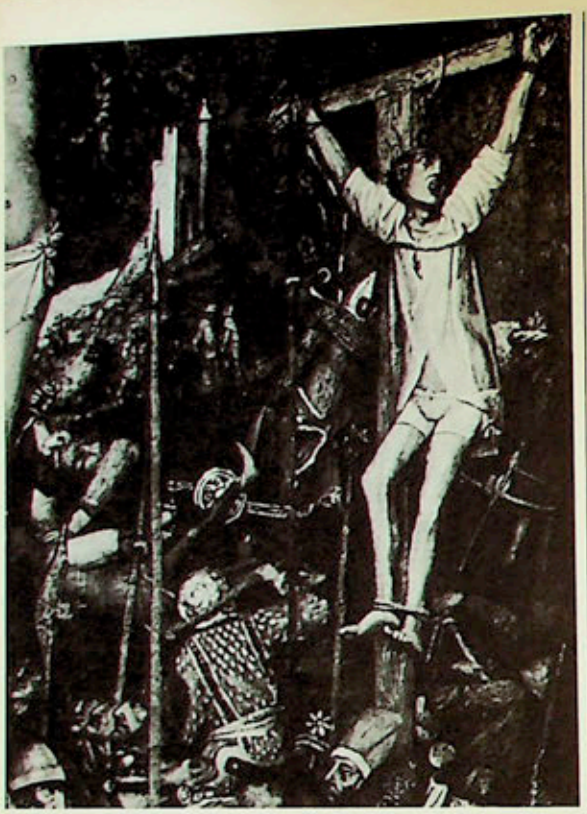
Le motif qui intrigue peut-être le plus dans ce tableau singulier, ce sont les scènes placées dans le fond du tableau, ces spectateurs indifférents au drame de la Crucifixion mais attentifs aux soldats qui combattent furieusement, se frappent, se poignardent, échangent des coups de massue et des coups de flèches. Faut-il y reconnaître la rixe des soldats pour la possession de la robe sans couture du Christ, incident courant dans la *Crucifixion* mais placée toujours au premier plan? Peut-être le soldat au heaume pointu qu'on aperçoit derrière le mauvais larron n'est-il pas en train de détrousser le soldat terrassé, une jambe en l'air, mais en train de tirer à lui une étoffe qui serait la robe sans couture (fig. 4). C'est possible. Mais alors pourquoi avoir étalé cette rixe devant une foule dont l'attention lui est exclusivement réservée, pourquoi l'avoir placée derrière et non devant la croix comme pour en faire un dramatique fond moral accompagnant la Crucifixion? Il est difficile de se défendre de l'idée d'une allusion précise et amère aux événements du temps. Depuis 1420 jusqu'à 1436, pendant cette quinzaine d'années, les guerres hussites offraient un spectacle accablant au monde chrétien. Allumées par le bûcher qui consuma Jean Hus au Concile de Constance, elles semèrent la terreur non seulement en Bohême mais dans les pays allemands jusqu'en Saxe et jusqu'à la côte baltique du Brandebourg. Constamment victorieux des troupes royales qui menaient contre eux une « croisade », les hérétiques bohémiens obligèrent le Concile de Bâle à transiger. Les spectateurs et les combattants derrière la Croix, indifférents au sacrifice du Rédempteur, comme hallucinés par leur conflit, ne reflètent-ils pas ce profond désordre de la Chrétienté?

LA BATAILLE HUSSITE GRAVÉE

Il y a lieu, en effet, de se demander si ces scènes d'exceptionnelle férocité ne font pas partie d'une iconographie spécifique des guerres hussites. Une grande et superbe gravure sur cuivre (dans la collection Edmond de Rothschild, au Louvre) offre des scènes très semblables (fig. 6). C'est une bataille avec, à l'horizon, une ville et des châteaux fortifiés. Vus d'en haut, dans une perspective purement narrative qui suggère à peine les véritables relations spatiales, des groupes ou des personnages isolés apparaissent comme aplatis contre le terrain vertical, superposés ou juxtaposés sans lien apparent. Mais en réalité une remarquable cohésion dénote l'ensemble de la composition. Stabilisée par deux masses latérales de groupes compacts, parsemée d'innombrables formes isolées avec une fantaisie qui dissimule un rythme secret, charpentée en tout sens par de rigides droites de lances et d'épieux, la planche est d'une subtile unité. C'est là un véritable équivalent gothique de la fameuse *Bataille de San Romano* où Uccello exploita le motif de lances non seulement pour organiser l'harmonie de la surface peinte mais pour construire la perspective.

A gauche, avance une troupe montée hérissée de lances, d'épieux et de panaches; ce sont de nobles chevaliers réunis sous une bannière ornée d'un lion;

1 *Roger van der Weyden (copie d'atelier), «Saint Jacques le Majeur». Détail du Retable de Saint Jean Baptiste. Francfort sur le Main, Institut Städel.*
2 *Copie d'après Robert Campin. «Saint Jacques le Majeur». Détail du dessin du Musée du Louvre.*
3 *Copie d'après Robert Campin. «Portrait d'une dame savoyarde». Musée de Vérone.*

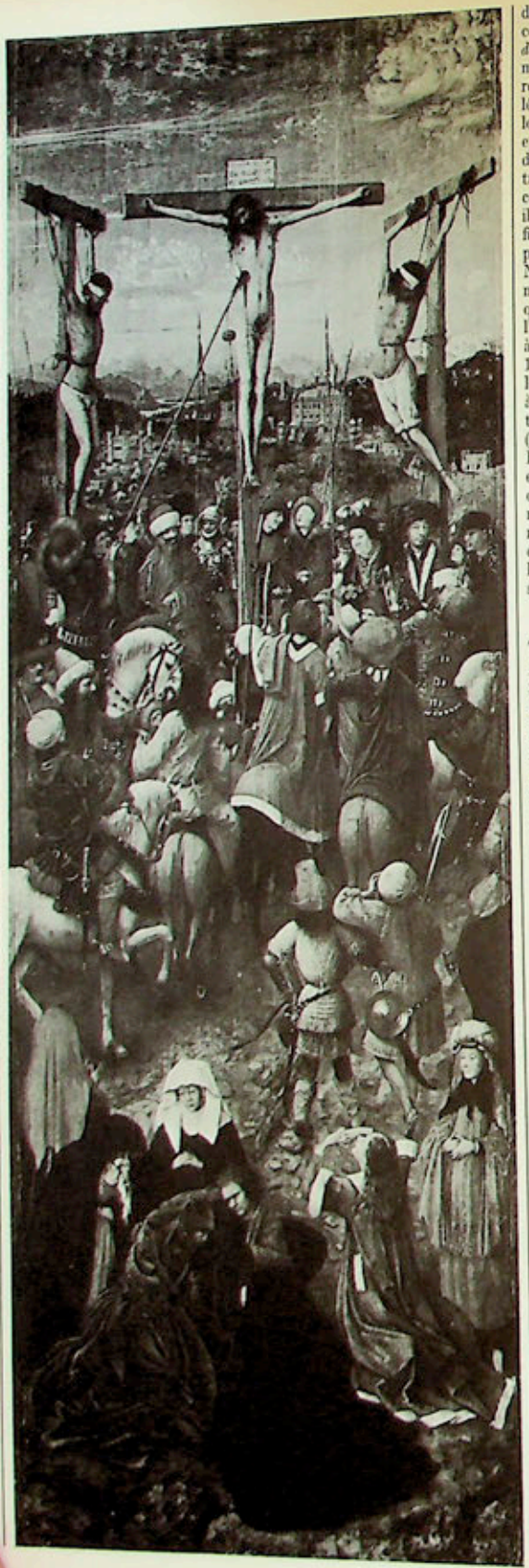


une bannière analogue pend de la trompette d'un cavalier. A droite, une sauvage mêlée de cavaliers et de fantassins, vraiment inextricable, est dominée par une bannière ornée d'une oie tant soit peu grotesque; une autre bannière, semblable, vacille aux mains d'un guerrier qu'abrite un grand pavois; une troisième gît à terre auprès d'un canon abandonné par ses servants. Devant la mêlée, au premier plan, une lutte acharnée est engagée autour d'une bannière frappée d'une large croix qui est en train de choir. Le centre de la composition est aéré. Quelques cavaliers s'y poursuivent, un cheval attaché à un arbre essaie de se cabrer; c'est peut-être celui d'un arbaletier qui émerge derrière une colline et nous vise comme pour nous décocher son trait droit dans les yeux (fig. 8). Enfin, à l'avant-plan, rien ne nous est épargné des atrocités de la guerre: voici des dépouilleurs de tués, des chiens qui dévorent les cadavres, des jambes, des mains, des bras coupés et des armes innombrables qui jonchent le sol (fig. 5). Cette gravure est généralement appelée

4 *Peintre Savoyard. «Crucifixion». Détail: la lutte de soldats derrière la Croix. Musée de Turin.*
5 *Détail de la fig. 6. Les détrousseurs de cadavres, les chiens, etc.*
6 *«Bataille Hussite». Gravure sur cuivre allemande (Franconie ou Bavière). 1430 environ. Coll. Ed. de Rothschild, Musée du Louvre.*

la *Bataille Bourguignonne (Burgunderschlacht)*, sans qu'on en ait jamais donné des raisons précises (10). Elle est attribuée au graveur dit le Maître de la Mort de la Vierge, auteur présumé d'une planche de ce sujet (si libre de trait et de composition qu'on pourrait la prendre pour un dessin à la plume) et de plusieurs autres planches. Cette attribution n'est pas convaincante, le groupe n'est pas d'un style tout à fait homogène. On fait travailler l'auteur de la *Bataille* dans la première moitié du siècle, et c'est exact. Pendant longtemps on le croyait flamand. Son réalisme violemment expressif, les libertés arbitraires qu'il prend avec la forme indiquent sûrement un Allemand. Aussi, les critiques s'orientent-ils maintenant vers cette direction, vers le Sud de l'Allemagne ou l'Autriche (11). J'espère que les observations au sujet de cette œuvre fascinante que j'exposerai ici brièvement et qui ne forment qu'une esquisse d'une étude appro-

fondie qu'elle mérite, contribueront à faire pencher la balance.
En 1420, lors d'un séjour à Wroclaw (Breslau) en Silésie, Sigismond en tant que roi de Bohême proclama une croisade contre les militants hussites déclarés hérétiques et opposés à sa souveraineté. Dès cette année commença la série extraordinaire des victoires des armées populaires hussites, si humiliantes non seulement pour Sigismond mais pour toute la chevalerie allemande, pour sa traditionnelle stratégie: deux en 1420, en 1421 (Žatec), en 1422 (Kutná Hora), en 1426 (Ústí, Aussig en Saxe), en 1427 (Tachov), en 1431 (Domažlice). La bannière du roi de Bohême portait un lion; ses troupes combattaient sous le signe de la croix: les deux bannières sont représentées dans notre gravure. Mais la bannière avec l'oie est encore plus significative: l'oie se dit en tchèque: *hus* (12). C'est, à n'en pas douter, la bannière aux armes parlantes des Hussites. Pourtant il suffit de comparer l'image de l'oie telle qu'elle figurait au blason d'une trentaine de familles à travers l'Europe avec l'image de la gravure pour comprendre qu'ici l'oiseau est caricaturé (13). Il est dessiné par un ennemi de ces troupes populaires. Le canon mis en évidence est une sorte d'obusier léger dont la mobilité au cours de la bataille était une des pièces maîtresses de la stratégie du grand capitaine hussite, Jean Žižka (14). Les casques, les pavois, les fléaux et les masses d'armes sont également du type hussite (15). La bataille représentée est-elle une occasion identifiable? Elle ne montre pas une victoire nette; si un drapeau à l'oie est à terre (près du canon solitaire), la bannière à la croix paraît elle aussi en mauvaise posture. Mais dans l'ensemble ce sont plutôt les troupes royales, celles qui combattaient sous le signe du lion, qui paraissent avoir le dessus. Ce serait, on l'a vu, une situation historique bien exceptionnelle. On ne saurait songer à la victoire sur les Taborites, à Lipany, en 1434, car elle a été remportée non par les croisés mais par les Tchèques modérés et elle fut trop décisive pour être représentée ici. Un combat incertain pourrait à la rigueur être envisagé au début des campagnes, époque où les croisés n'ont pas encore pris l'habitude de fuir en panique à la seule approche des Hussites. A la fin de l'année 1421, Sigismond en personne pénétra en Bohême orientale et réussit à s'emparer de la ville de Kutná Hora (pour en être chassé quelques jours plus tard). C'est cette demi-victoire que le graveur a pris peut-être pour prétexte. Le paysage montueux, la ville importante à gauche, la troupe serrée de cavaliers précédée d'un homme tenant une sorte de sceptre et qui pourrait de ce fait comporter le roi, tout cela correspondrait assez bien. Il est cependant plus probable qu'il ne s'agit point d'une bataille déterminée mais de l'évocation d'un épisode typique des guerres hussites; d'autant plus que les troupes hussites, loin d'employer le vulgaire signe parlant de l'oie, combattaient en réalité sous une bannière ornée d'un calice — le grave symbole de la communion sous les deux espèces qu'elles réclamaient pour tous les croyants. A en juger par le style et par le costume, la *Bataille* aurait été gravée aux alentours de 1430 par un adhérent de l'orthodoxie catholique. Un détail frappant permet de situer la région où la gravure a pu être exécutée. Le diabolique arbaletier qui nous vise droit dans les yeux (fig. 8) se retrouve dans une *Crucifixion* provenant de Benediktbeuren en Bavière (Ancienne Pinacothèque de Munich) (fig. 9 et 10). Il est surprenant qu'on n'ait pas remarqué l'étroite dépendance de ce tableau remarquable, peint au plus tard vers 1440, de la fameuse *Crucifixion* attribuée à Jan van Eyck (volet gauche du *Diptyque* au Metropolitan Museum



de New York) (fig. 7) (16). Nourri par cette source, l'auteur de la *Crucifixion de Benediktbeuren* est parmi les premiers à introduire en Bavière l'art réaliste moderne. Le motif de l'arbalétrier qui crée un lien agressif avec le spectateur, qui, comme le miroir eyckien, s'adresse à l'espace en avant du tableau là où le spectateur se trouve, convenait admirablement à cet art avide de capter l'espace total, illimité. Un arbalétrier analogue aurait figuré au début du siècle dans une peinture murale à l'Hôtel de Ville de Nuremberg (17). Sa popularité en Allemagne méridionale est attestée par quatre dessins: à la Bibliothèque de l'Université d'Erlangen, où il apparaît à pied et dans une niche (de 1420-1430 environ), à Munich et à Dresde. On le voit également dans un jeu de cartes à jouer exécuté pour Ladislas le Posthume, roi de Bohême et de Hongrie (18). C'est donc en Franconie (où les Hussites firent une profonde incursion en hiver de 1429-1430) ou en Bavière qu'on pourrait s'attendre à voir naître notre *Bataille* gravée. C'est dans ces régions que devrait se situer la patrie du graveur qu'il conviendrait d'appeler le Maître de la *Bataille Hussite*. Son style qui recherche la saisissante expression graphique d'une silhouette plaquée contre un espace vertical et sa frénétique poursuite d'un réalisme si féroce qu'il aboutit à l'irréalité du cauchemar me font pencher pour la Bavière. C'est là qu'on verra constamment ces deux préoccupations: dans la gravure sur cuivre, chez l'auteur de la *Lapidation de Saint Etienne* dit le Maître du Mont Calvaire (v. 1440), où l'écriture et le dynamisme de la *Bataille* apparaissent comme au ralenti (peut-être sous l'influence salzbourgeoise); dans la peinture, chez l'auteur de la *Crucifixion de Benediktbeuren* (fig. 10), chez le Maître de Tegernsee (l'auteur du vaste retable de la *Passion* dit *Tabula Magna*, v. 1445-1446) et même encore chez le dernier coryphée de l'école de Munich, Jan Polack. Cette pièce de dimensions impressionnantes serait ainsi, si je ne me trompe, un chef-d'œuvre de date précoce de la gravure bavaroise (en tout cas allemande).

La *Crucifixion de Turin* née sans doute au Duché de Savoie (en Savoie propre ou au Piémont) est donc séparée de la *Bataille* par de vastes territoires. L'une est purement occidentale, mêlant la culture artistique italienne et

(Suite en page 36)

7 *Attribué à Jan van Eyck: «Crucifixion». Env. 1426-1430. Metropolitan Museum of Art. New York.*
8 *Détail de la fig. 6. Arbalétrier qui nous vise.*
9 *Détail de la fig. 10. Arbalétrier qui nous vise.*
10 *Peintre bavarois. «Crucifixion de Benediktbeuren». Env. 1435-1440. Ancienne Pinacothèque, Munich.*

INRI

CHARLES JENCKS

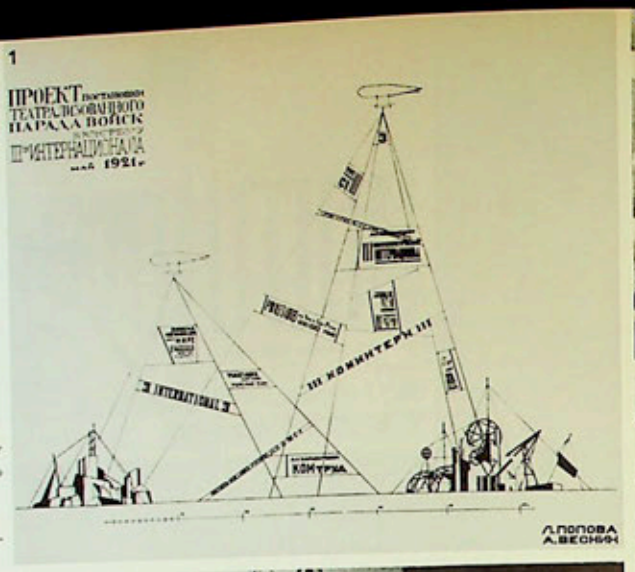
ART IN REVOLUTION

On a pu voir récemment à Londres une importante exposition consacrée à l'art suscité en Russie par le mouvement constructiviste, au lendemain de la Révolution

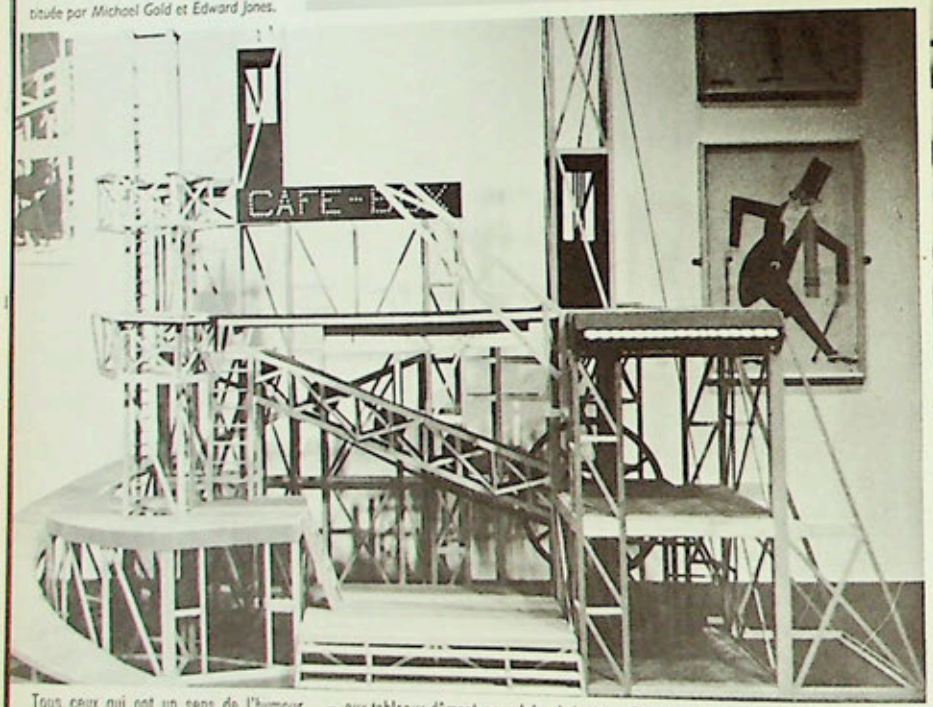
1

2

1 Reconstruction du décor de Lyubova Popova pour « Le Cocu Magnifique ».
2 et 4 La section « propagande ». La formule adoptée pour sa présentation reprenait celle d'une exposition de Lissitsky.
3 Lyubova Popova : « Le Cocu Magnifique ». 1922.
5 Extérieur de la « Salle Proun » de Lissitsky. Elle avait été reconstituée en Hollande pour l'exposition. Mais les autorités soviétiques décidèrent finalement d'en interdire l'accès. Elle fut donc fermée, recouverte de papier, blanchie à la chaux, et garnie de compositions constructivistes pour qu'elle ne se distingue pas des autres murs de la galerie. Il en résultait une singulière fascination, comme celle que pourraient exercer une tombe égyptienne inviolée ou une œuvre de Marcel Duchamp.
6 Projets de Varvara Stepanova pour des tissus de robes et d'ameublement. 1924.
7 Créations des Vkhetmas (« Ateliers supérieurs d'art et de technique »), inspirées par des recherches psychologiques sur les formes primaires, analogues à celles du Bauhaus.



1 « Combat et Victoire » d'Alexandre Vesnin et Lyubova Popova. 1921.
2 Reconstitution de la maquette d'Alexander Vesnin pour « The man who was Thursday » de Chesterton. 1923-1924.
3 Alexander Vesnin: L'immeuble de la Pravda à Leningrad. 1923. Maquette reconstituée par Michael Gold et Edward Jones.



Tous ceux qui ont un sens de l'humour un peu développé et le goût du paradoxe auraient été ravis par les remous qu'a soulevés l'inauguration de l'exposition « Art in Revolution » à la Hayward Gallery de Londres. Cette présentation de l'œuvre constructiviste suscita de toute part des réactions comparables à celles qu'aurait pu provoquer un ingénieux mécanisme conçu par des Dadaïstes résolus à prouver que tous les hommes ont des réflexes absurdes quelle que soit leur idéologie. En un sens, ce résultat était impliqué dans les intentions même de l'exposition car c'était la première fois que l'« art » constructiviste était montré dans un musée anglo-saxon et quasi capitaliste...

« Nous n'avons pas besoin d'un mausolée de l'art où adorer des œuvres mortes mais d'une entreprise vivante de l'esprit humain dans les rues, dans les tramways, les ateliers, les maisons des travailleurs ». Ainsi parlait le poète constructiviste Maiakovsky en 1919. Le grand poléministe du Constructivisme, Alexis Gan, était plus explicite encore dans son refus d'accorder une valeur quelconque à l'art « de musée » – aux tableaux dûment encadrés, à toute attitude possessive vis-à-vis des objets: « Le contexte politico-social déterminé par les structures économiques nouvelles donne naissance à des formes et à des moyens d'expression nouveaux. La production intellectuelle et matérielle suscitera l'avènement d'une culture du travail et de l'intelligence. La première devise du constructivisme est « A bas les spéculations sur les activités artistiques! Nous déclarons une guerre sans merci à l'art ». C'est aussi – en 1921 – le point de vue de cette équipe étonnamment douée, formée par Rodchenko et sa femme Stepanova:

Les slogans des constructivistes:

1 A bas l'art – Vive la technique.
2 La religion est une duperie. L'art est une duperie.
3 Détruisez dans la pensée humaine les derniers liens qui la rattachent à l'art.
4 A bas le respect des traditions artistiques. Vive le technicien constructiviste.
5 A bas l'art qui est seulement le camouflage de l'impuissance humaine.
6 L'art collectif du présent est la vie constructive.

Ainsi, exposer des « œuvres » constructivistes, tels les tissus de Stepanova, comme s'il s'agissait d'un « art pour la contemplation », était une entreprise périlleuse au départ (fig. 6, page 21). Au vernissage de presse, je parlais au délégué soviétique, M. Shvidkovsky, quand survint un zélé correspondant du Times de Londres, demandant: « Où est l'art? L'exposition s'intitule « Art in Revolution » et je vois une quantité d'affiches et de films, mais je ne vois pas d'art. Où sont les tableaux et les sculptures? ». Pris entre deux inconciliables lignes du Parti, M. Shvidkovsky essaya d'expliquer comment les constructivistes se proposaient à la fois de rompre avec toutes les formes bourgeoises de l'art « de salon » et en même temps de produire « des œuvres d'art socialement exaltantes ». Mais le correspondant du Times n'était pas homme à se laisser décourager par ce joli

exemple d'énigme dialectique. Il était là pour faire un papier de révélations politiques et il savait qu'il y avait du scandale dans l'air. Les Russes, au dernier moment, avaient demandé le retrait de quinze œuvres abstraites de Lissitsky, Malevitch et Tatlin, et avaient, en fait, mis sous scellés la « Salle Proun » de Lissitsky, qui avait été soigneusement reconstruite en Hollande pour l'exposition (fig. 5 page 21). Le bruit courait, au vernissage de presse, que, quelque part à Moscou, au Ministère de la Culture, des analystes scientifiques de l'art travaillaient activement à redéfinir ce qu'il y a de « socialement exaltant » d'un point de vue objectif dans les formulations constructivistes – slogans, romantisme de la technique, constructions mécaniques, photomontages – pour éviter d'aller jusqu'à l'abstraction totale.

Les données étaient apparemment insuffisantes pour permettre de déterminer finalement si les abstractions de Lissitsky étaient « déshumanisées » d'un point de vue scientifique. Elles devaient donc, pour le moment, être rejetées dans les limbes. Mais visiblement, les ordinateurs de Moscou étaient en passe de devenir de plus en plus libéraux, car il y avait là la vision la plus radicale de l'art russe post-révolutionnaire que l'on ait vu à l'Ouest depuis 1922. Pourtant, le correspondant du Times ne voyait pas les choses de cette façon, non plus que la BBC, ni le polémiste quotidien du Times, Bernard Levin, qui décidait de prendre toute l'affaire comme une « crise de conscience ». Sautant dans le débat, en aveugle – ignorant tout de l'art – relevant le menton, et brandissant toutes ses armes, il déclara que: « Le Sous-secrétaire Popov avait simplement trompé... le British Art Council et ses auto-châtrés d'écrivains » et que « pour des gens responsables d'une galerie britannique nationale, accepter d'abandonner le contrôle d'une exposition aux autorités soviétiques est une attitude stupéfiante et pitoyable ». Pour aller au bout de son argumentation sur les complaisants responsables d'une « galerie britannique nationale », Levin recourait à l'arsenal habituel des lieux communs sur les atrocités staliniennes afin de démontrer que quiconque ne les dénonce pas dans chacun de ses jugements est coupable d'auto-émasculation et de lâcheté. Il terminait son numéro de massacre journalistique sur ce beau trait d'humour involontaire: « Il semble que je sois le seul à trouver tout cela suffisamment étrange pour mériter un commentaire ». (Exceptés naturellement tous les autres journalistes du vernissage de presse en quête d'un reportage à sensation et affûtant leurs armes.) Ce qui avait échappé à ces commentateurs dans leur tentative pour dénoncer ou pour créer un scandale, il revenait au directeur et organisateur de l'exposition, Norbert Lynton, de le préciser dans une lettre au Times: « Pendant des années à l'Ouest, les galeries ont essayé d'amener les autorités soviétiques à montrer l'art et les créations graphiques de la période post-révolutionnaire. Nous avons choisi de procéder ainsi parce que cette collaboration nous permettait d'obtenir des informations et des œuvres dont nous n'aurions pas pu disposer sans appui officiel ».

En bref, c'était un marché double, l'échange d'une certaine somme de compromis contre autant d'œuvres exceptionnelles et, ce que les commentateurs politiques n'ont pas vu, d'œuvres relativement neuves pour des yeux occidentaux, dans une présentation libre de toute convention. Il y avait quelques photographies pâlies, des maquettes complètement nouvelles de décors de théâtre et d'architecture; enfin un ensemble de manifestes et d'affiches avec leur procédé d'impression de conception parfaitement constructiviste. Pour peu que l'exposition ait eu lieu en 1930, elle aurait été unique, courageuse, et politiquement efficace par les contacts avec l'Ouest qu'elle aurait ménagés aux artistes. Telle qu'elle est, venant quarante et un ans trop tard, alors que le mouvement constructiviste est mort aussi sûrement que ses protagonistes, le résultat ne peut être jugé qu'avec des sentiments mitigés. On peut se réjouir que ces œuvres soient finalement visibles, ou regretter qu'elles ne puissent pas encore être vues facilement dans la société communiste pour laquelle elles ont été spécifiquement créées. La dernière ironie est que, là où cette société, qui voulait annoncer le futur, n'a pas réussi à rendre justice aux artistes socialistes, la société toujours enracinée dans le passé peut encore y parvenir: au moment où cet article est mis sous presse une féodale et aristocratique institution britannique, la Chambre des Lords, est en train d'aborder la question des œuvres supprimées de l'exposition; Lord Kennet demande à Lord Eccles de justifier le retrait des abstractions constructivistes. Pensez à un certain Karl Marx...

En fait, justement, Marx et Lénine, comme beaucoup de révolutionnaires, encouragèrent une forme représentative de réalisme susceptible d'assumer les problèmes sociaux avec un maximum d'information et de vérité. Marx admirait le réalisme de Balzac, de Courbet, de Shakespeare et de l'art grec, tandis que Lénine, avec, en gros, les mêmes goûts, favorisait un éclectisme cumulatif et condamnait toutes les ruptures avec le passé telles que le constructivisme:

« Il nous est impossible de résoudre la question de la culture prolétarienne sans une compréhension claire de toute cette culture créée au cours de l'évolution de l'humanité. La culture prolétarienne n'est possible qu'en reprenant tout cela... Je ne peux considérer les œuvres des expressionnistes, futuristes, cubistes et autres -istes comme les plus hautes incarnations du génie artistique. Je ne les comprends pas. Elles ne me donnent aucun plaisir ».

Ces remarques me revenaient à l'esprit en voyant le portrait de Lénine accroché au-dessus de l'œuvre des Vkhutemas, les « Ateliers supérieurs d'art et de techniques », qui étaient, à bien des égards, l'équivalent du Bauhaus. Je demandai à Shvidkovsky et à son inséparable escorte de l'ambassade: « Pourquoi placer un portrait de Lénine près d'un mouvement artistique qu'il détestait tellement? » « Oh! ce qui compte, ce ne sont pas les controverses artistiques, mais le fait que cette architecture et ce design étaient les plus avancés à l'époque et sont encore très audacieux aujourd'hui ». Je dus admettre cette dérobade idéologique dans sa finalité et sa vérité. Cela me rappella les hyperboles que les critiques comme Robert Linton préféraient sur cette période: « Aujourd'hui encore, l'URSS répugne à admettre que ce qui arriva aux arts en Russie durant cette décennie forme le chapitre le plus significatif, le plus moderne, de l'art moderne ».

Pour les tenants de cette opinion fort répandue, la supériorité du constructivisme vient du fait qu'il alliait un radica-

lisme formel à un radicalisme politique valable, aboutissant à une fructueuse coïncidence de forme et de contenu, d'expression et d'intention sociale, que n'offre, d'après eux, aucun autre mouvement moderne.

Ceci est vrai au sens littéral puisqu'aucun autre mouvement – futurisme, cubisme ou Pop – n'a été soutenu par un Etat attaché à moderniser les formes sociales des rapports humains. Seule la Russie, pour une période brève et incertaine, sous le patronage officiel du commissaire à l'éducation Anatoly Lunacharsky, encouragea les artistes d'avant-garde et les chargea d'élaborer de nouvelles organisations sociales. Pour les constructivistes, elles étaient au nombre de quatre: un nouveau théâtre et un cinéma basés sur la participation de la masse, l'art dans la rue, la reconstitution des événements de la Révolution; un nouveau type de club social « pour remplacer les palais et les églises de la société bourgeoise », c'est-à-dire un Club des Travailleurs et un Palais du Travail; enfin une nouvelle forme de cité, de conception linéaire, décentralisée, qui annulerait l'antithèse entre la ville et la campagne. Cette insistance sur les formes collectives de la vie contribue à expliquer le rôle de premier plan joué par l'architecture dans le Constructivisme et ses liens étroits avec le théâtre, autre forme d'expression de groupe. En fait, il arriva souvent, comme dans le cas d'Alexander Vesnin, que les Constructivistes oscillèrent entre l'architecture et le théâtre. L'une de ses premières œuvres constructivistes, « Combat et Victoire », en avril 1921, était un projet pour un festival de masse célébrant la 3e Internationale (fig. 1, page 22): des slogans divers étaient accrochés entre ciel et terre selon une diagonale (« La Nouvelle typographie ») et suspendus par des câbles au symbole du romantisme technologique – le dirigeable – au-dessus de structures ouvertes, également basées sur la diagonale. C'était là, pour les constructivistes, la forme ou l'angle sacré et ils en juxtaposèrent continuellement la dynamique interne à « l'horizontalité bourgeoise », à la « symétrie de la Renaissance ». En fait, tous les éléments fondamentaux du Constructivisme étaient déjà présents ici dans leur forme achevée... Peu après, Lyubova Popova, collaboratrice et maîtresse de Vesnin, réalisa la première scène de théâtre constructiviste pour l'œuvre de Meyerhold, « Le cocu magnifique » (fig. 2, p. 22). La base en était une charpente nue, réalisée à partir de matériaux tout faits, comme des échafaudages ou des échelles (pour les ailes du moulin) et de plusieurs disques tournants sur lesquels étaient collées des lettres. Ce fonctionalisme nettement affirmé – transposant la théorie théâtrale des « Biomécanismes » de Meyerhold – était ici mis au service d'associations symboliques. Les échelles tournantes rappelaient le mouvement des ailes d'un moulin (qui est le cadre de la comédie), les passerelles et les roues évoquaient les glissoires et les meules d'un moulin. De telles associations étaient en contradiction totale avec les conceptions anti-illusionistes de Meyerhold, qui avait été chargé de développer un nouveau théâtre basé sur les conventions populaires du vaudeville et du cirque et les formes de participation élaborées par la révolution. « Cette réalisation était conçue pour constituer la base d'un nouveau style de théâtre, et d'un nouveau genre de mise en scène, rompant avec les décors conventionnels qui encadrent la scène proprement dite de coulisses et de rideaux drapés en trompe-l'œil. Le but visé était de laisser chaque élément du décor complètement nu et ce parti était poussé à la limite de la schématisation. Nous avons réussi à imposer totalement ce principe ». Si cette première manifestation publique du Constructivisme était trop liée à de telles associations pour les goûts de Meyerhold, les projets de Vesnin pour « The man who was Thursday », de Chesterton, deux ans plus tard, laissaient la forme prendre complètement le pas sur le contenu de l'œuvre et s'affirmer en contraste violent avec lui, quand elle ne le submergeait pas entièrement. Les entrelacs des poutrelles à claire-voie et la densité des objets placés à l'arrière-plan, comme autant de signes illuminés, créaient un enchevêtrement animé mais confus. Apparemment, les spectateurs regrettèrent que la pièce disparaisse derrière les ronflements des ascenseurs, la sonnerie du téléphone et les autres effets de bruitage introduits dans la mise en scène.

Le moment où le Constructivisme atteignit sa pleine maturité en tant que mouvement architectural se situe, selon Lissitsky, durant l'hiver 1923, lorsque Alexander Vesnin fit le projet de l'immeuble de la Pravda à Léningrad (fig. 3, pp. 22-23). On y trouve l'utilisation directe des lettres et de la publicité, les structures apparentes soutenues par des câbles en diagonale, l'utilisation franche des éléments techniques – haut-parleur, projecteurs, cabines d'ascenseur – et la projection des événements quotidiens de la Révolution sur un écran incliné, tout cela contribuant à parachever l'architecture. L'effet est

1

2

3

4

aussi percutant que tout ce que faisaient alors Le Corbusier ou Rietveld. C'est probablement en pensant à cet édifice que Le Corbusier parlait de Vesnin comme du « fondateur du Constructivisme ». Cette référence positive à un autre architecte contemporain est pratiquement unique dans « l'Œuvre complète » de Le Corbusier. Celui-ci, en fait, était en contact à peu près constant avec les Russes, et leurs œuvres de la fin des années vingt permettent de s'en rendre compte: les plans d'habitations collectives de Moses Ginzburg présentent les ingénieux emboîtements et tous les dispositifs mécaniques élaborés par Le Corbusier pour ses immeubles-villas en 1922 (fig. 3, p. 24). Mais tandis que les échanges, sur le plan personnel, étaient fructueux pour les deux hommes, ils étaient en même temps désastreux sur le plan politique: Le Corbusier, à partir de 1930, était considéré comme « le Cheval de Troie du Bolchévisme » exactement comme Ginsburg était accusé de « Cosmopolitanisme » en raison de ses contacts avec l'Ouest. Une autre tare politique dénoncée à partir de 1926-1927 était le « Leonidovisme » d'après l'architecte de ce nom: Leonidov avait créé très jeune, à vingt-cinq ans, des plans qui allaient bien au-delà du purisme et du dynamisme social de tout ce que l'on avait pu voir jusqu'alors (fig. 5, p. 25). Des formes primaires pures — enfermant un contenu technologique en avance sur les inventions de son époque (comme la télévision), et un programme social utopique par son ampleur — étaient suspendues par des câbles très fins, entrecroisés et tendus au travers de vastes espaces ouverts. Lissitsky approuvait, pour leurs « conquête sur la pesanteur », ces « structures flottantes », qu'il définissait comme des « tensions dans l'espace ». Mais elles étaient condamnées par le groupe néo-stalinien « VOPRA » pour leur formalisme et leur fantaisie. Une polémique typique du début des années trente fait bien ressortir la manière dont l'art et l'architecture allaient être submergés dans un océan d'arguties et de sophismes politiques:

« L'un des points essentiels de la déclaration VOPRA est le caractère « partisan » de l'architecture. Les racines féodales, aristocratiques et « Kulak », les propensions aux éclectismes et leur alliance objective avec l'opportunisme d'extrême-droite doivent être démasquées avec toute la rigueur nécessaire... L'essence trotskiste du formalisme rationnel doit être dénoncée. Il faut mettre à nu impitoyablement le contenu mécanique du constructivisme fonctionaliste qui est né et s'est développé à partir du rationalisme capitaliste et est, en fait, l'instrument de l'exploitation capitaliste... Ce fou trotskiste d'Okhitovich ou ce fantasque Leonidov malgré son talent... ».

Staline résume toute l'affaire en peu de mots, accusant simplement tous les gens comme Trotsky de « déviationisme de gauche » et les gens comme Bukharinof de « déviationisme de droite »; il ajoute: « Nous avons toujours dit que les « gauches » sont aussi des « droites », ils masquent seulement leur appartenance à la droite derrière des propos de gauche ». Bref, c'est le jeu « Dada » de « Pile, je gagne, face, tu perds ». Curieusement, cette forme de « double-jeu mental » offre une certaine analogie avec les concepts de révolution que les Russes élaboraient au début des années vingt. Lénine définissait la dialectique marxiste de transformation sociale comme « un développement..., en spirales, non en ligne droite; un développement par sauts et par bonds, catastrophes et révolutions », une sorte de progression en zig-zag, deux pas en avant, un pas en arrière. En fait, Lénine était parfois appelé, par référence à ce principe de spirale, « la grande vis de la machine collective ».

Mayakovsky faisait l'éloge de Chicago en exaltant précisément sa croissance dynamique en spirale:

Chicago: Cité
Construite sur une vis!
Cité électro-dynamico-mécanique!
En forme de spirale —
Sur un disque d'acier —
A chaque heure qui sonne
Faisant tourner autour d'elle
Cinq mille gratte-ciel.

Et le monument de Tatlin à la 3e Internationale, qui marqua le point de départ du mouvement constructiviste en 1919, était constitué de deux spirales emboîtées, inclinées dynamiquement sur une diagonale (fig. 1 et 2, pp. 14 et 15). Ces spirales, faites de poutrelles entrecroisées rappelant la Tour Eiffel, reflètent exactement le développement en zig-zag de la dialectique parce qu'elles s'élèvent selon une oblique et ont ainsi un côté plus bas que l'autre. A l'intérieur étaient suspendues des formes solides pures, destinées à abriter les organes majeurs de l'organisation mondiale révolutionnaire: l'assemblée législative, le pouvoir exécutif, le centre de propagande de la Troisième Internationale. En fait, ils étaient tous faits pour tourner sur leurs axes comme les cycles cosmiques, représentation littérale s'il en fut du matérialisme dialectique. Et pourtant Trotsky, porte-parole de la révolution internationale, critiquait cette structure au point de vue fonctionnel, oubliant ses significations symboliques particulières. (Son attitude, en cela, était bien celle de tous les politiciens passés ou futurs.) Il est significatif que le choc dialectique des contradictions, thèse-antithèse-synthèse, puisse être vu aussi comme un paradoxe Dada dans le domaine artistique — incompréhension politique — confusion mutuelle. La tour de Tatlin symbolise cette lutte et ce progrès insensés. Juste après sa construction durant l'hiver 1919-1920, les membres du mouvement Dada tinrent leur première exposition à Berlin sous le signe de ce paradoxe contradictoire:

L'art est mort
Vive l'art nouveau de la machine, celui des Tatlin

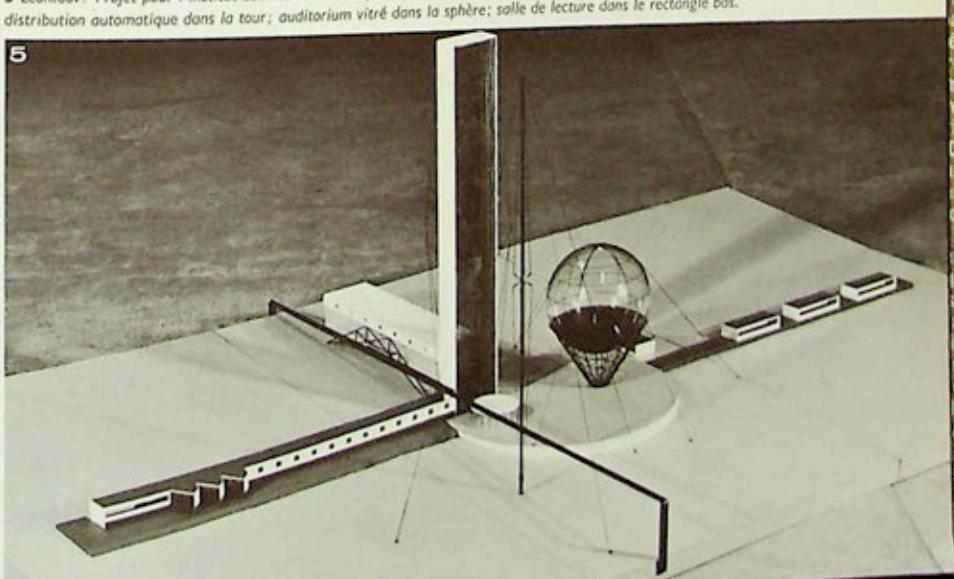
Peut-être les tenants de Dada étaient-ils à l'œuvre dans les coulisses de l'exposition. Quoiqu'il en soit, la révolution est toujours en mouvement sur cette même voie en spirale.

1-2 Vladimir Tatlin: Monument à la Troisième Internationale. Reconstitution: deux spirales « matérielles » enferment trois formes « idéales » tournant selon les cycles cosmiques: jour, mois, année.

3 Moses Ginzburg et le Comité d'architecture de la RSFSR: Maison Commune Type E. Maquette reconstituée.

4 Metnikov: Club des Travailleurs. 1928-1928.

5 Leonidov: Projet pour l'Institut Lénine. 1927. Maquette reconstituée par Stuart Wrede et Michael Carapetian: bibliothèque à stockage et distribution automatique dans la tour; auditorium vitré dans la sphère; salle de lecture dans le rectangle bas.



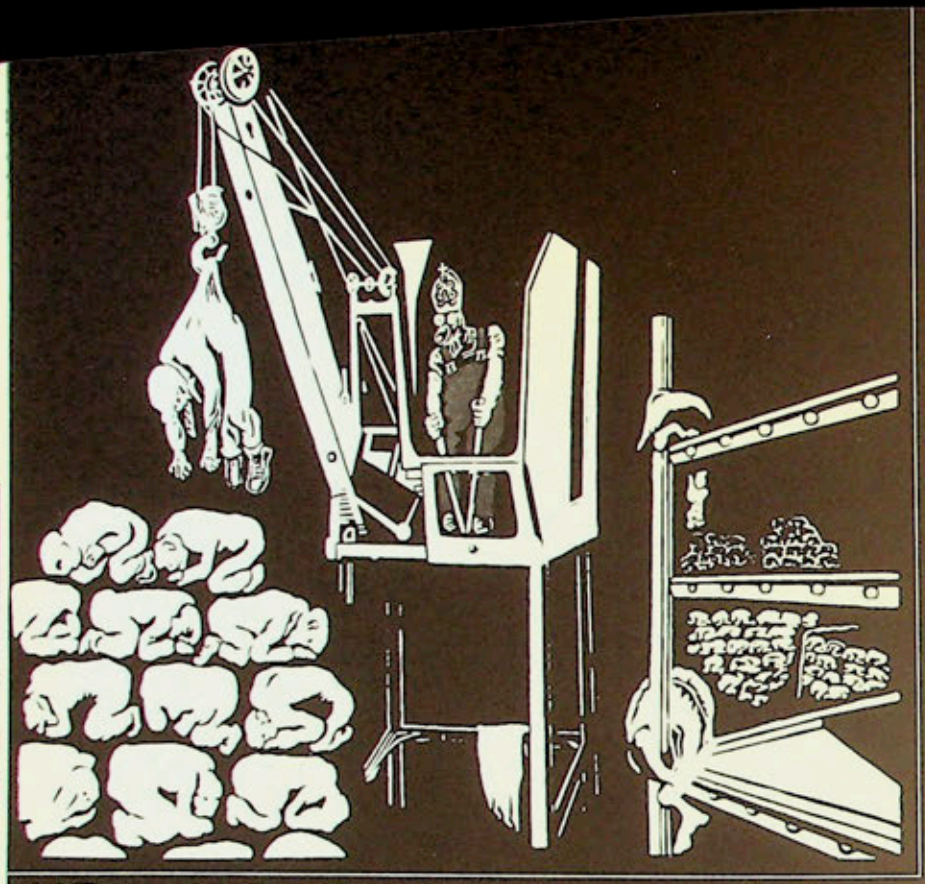
LUCE HOCTIN

ALTERNATIVE SUÉDOISE

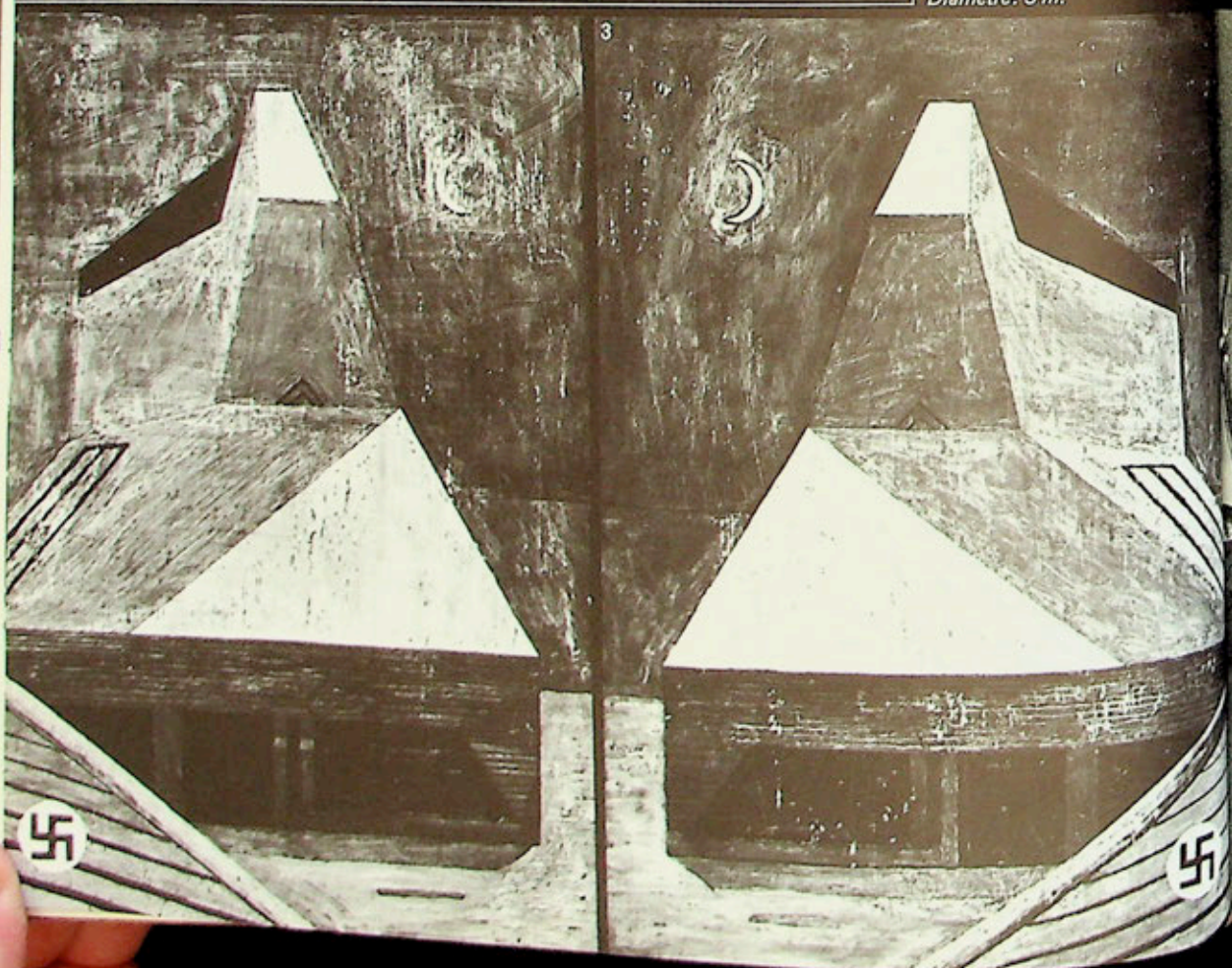
Une exposition organisée à Paris montre les recherches de huit jeunes artistes scandinaves

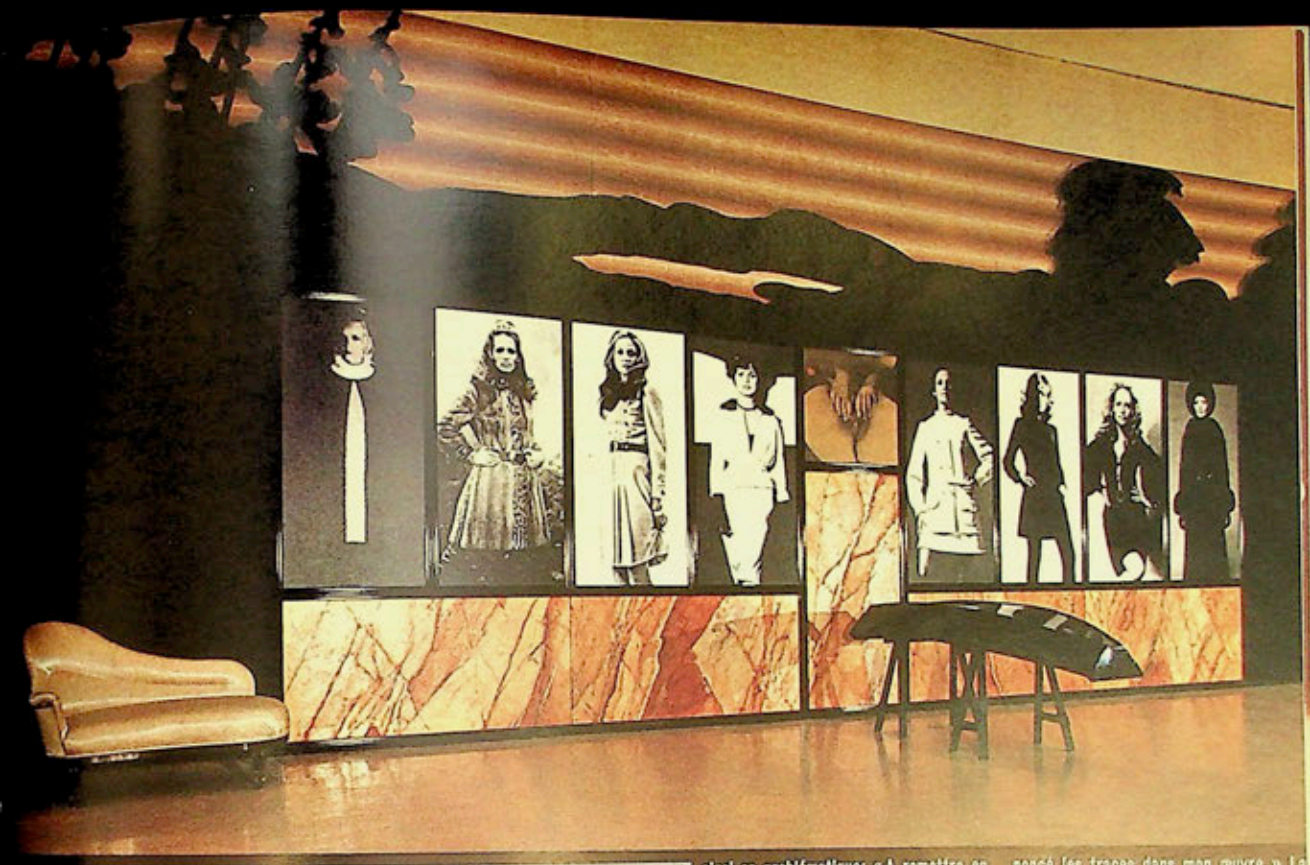
Au commencement de l'année 1968, on put voir à Paris, au Musée des Arts décoratifs, une exposition intitulée « Pentacle ». Organisée par François Mathey, avec la collaboration de Pontus Hulten, « Pentacle » réunissait cinq artistes suédois, nés entre 1911 et 1934. Personnalités brillantes, d'audience internationale, très différenciées, très individualisées, dont l'œuvre parfois se laisse mal définir et plus encore étiqueter. Je pense surtout à deux d'entre eux: Carl Fredrik Reutersvärd et Oyvind Fahlström. Les trois autres étaient Olle Bearling, Max Walter Svanberg et P. O. Ultvedt.
En 1969, à la Biennale de Paris, la Suède était représentée par une œuvre collective — une bande dessinée chargée d'intentions politiques — et par un montage photographique réalisé dans les bas-fonds de Berlin. Cette année, enfin, en février dernier, la section l'ARC (animation-recherche-confrontation) du Musée d'Art Moderne de Paris montrait, deux mois après Stockholm, sous le titre d'« Alternative suédoise » un nouveau groupe, composé cette fois de huit artistes; ceux-ci avaient été choisis par Pierre Gaudibert au début de l'année 1970, au cours d'un séjour en Suède consacré à l'étude de l'art suédois et de la politique d'aide artistique pratiquée là-bas par les pouvoirs publics.
Présentant sa sélection qui inaugure un cycle consacré aux recherches étrangères des jeunes générations, Pierre Gaudibert écrit: « La Suède joint au dynamisme de la vie artistique le souci de chercher dans le cadre des structures existantes une nouvelle définition de l'artiste en tant que « travailleur culturel du secteur visuel » qui l'intègre à la société en respectant le difficile équilibre sécurité/liberté. » « Vers les années 1960 » ajoute-t-il, « une effervescence à la fois critique, artistique et muséographique avait tourné ce pays vers le monde extérieur. Ce fut la découverte et l'actualisation du dadaïsme européen, la poursuite de l'activité surréaliste, la connaissance de l'explosion des arts plastiques aux USA. »
Mais la Suède, ce pays anticipateur où règne depuis longtemps ce qu'un critique appelait un jour la Paix Dorée, où l'artiste, « ouvrier culturel », jouit d'une condition sociale et économique enviable, où l'aide à la création artistique se manifeste avec efficacité, et qui s'enorgueillit à juste titre de posséder depuis 1952 un Musée d'Art Moderne dont le conservateur, Pontus Hulten, a su faire un centre culturel vivant, la Suède privilégiée, nantie du confort matériel et intellectuel, n'échappe pas aujourd'hui à un certain malaise, à une certaine insatisfaction. Il y souffle, comme partout ailleurs, depuis 1968, un vent de contestation qui tente de briser le cercle inexorable dont parle Pontus Hulten, « où se jouent, semble-t-il, la politique, la technologie et l'économie mondiale ». La fonction de l'art, de l'artiste et du Musée est là aussi remise en question, comme la valeur de l'image. Les huit artistes d'« Alternative suédoise » marquent précisément, nous dit-on, « l'éclatement actuel d'une situation confuse et vivante ».
Deux d'entre eux, non figuratifs (et seuls non figuratifs du groupe) témoignent de la survivance d'une certaine tendance constructiviste. L'énorme boule de Einar Höste, faite de 24 plaques sphériques identiques de plastique armé de fibre de verre, accueillait le visiteur à l'entrée de l'exposition de l'ARC, l'invitant à y pénétrer à bord d'un siège mobile. Cet espace sphérique, à l'intérieur duquel s'inscrit un espace cubique, est absolument blanc et enclôt complètement le spectateur. Il ne s'y passe d'ailleurs rien. C'est l'espace clos sans stimulant. Einar Höste énonce

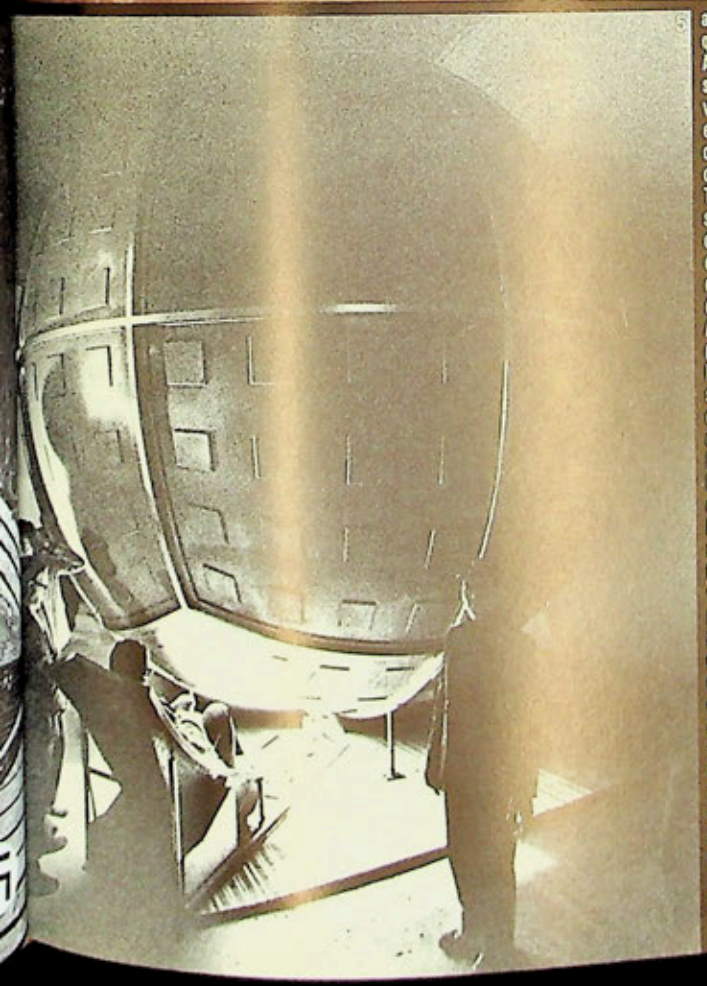
1 Lars Englund: Volumes en néoprène (1966) et prototypes d'ossatures tridimensionnelles en aluminium (1967-1970).
2 Les huit jeunes artistes suédois dont on vient de présenter les œuvres au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. De gauche à droite: Dick Bengtsson, Ulrich Samuelson, Lars Hillersberg, Lars Englund, John-e Franzén, Ola Billgren, Einar Höste, Olle Kåks.



1 Lars Hillersberg: En construction. 1966. Tempera. 160x200 cm.
2 et 3 Dick Bengtsson: Fabrique de chapeaux et casquettes. 1969. Diptyque. Huile sur panneau. Chacun 120x90 cm.
4 Ulrik Samuelson: En vogue. 1970. Assemblage de photos de mode et d'objets fétiches. 5x13 m.
5 Heinar Höste: Espace clos sans stimulant II. 1970. Plastique armé de fibre de verre. Diamètre: 5 m.







ainsi sa problématique: « A remettre en question: la signification de la peinture. A rechercher: des espaces purs, expressifs. Préalable: un être humain qui sait vivre sans stimulant constant. » Ses espaces-miroirs, sortes de miroirs de sorcière inversés, sont ici les seuls objets cinétiques.

Tout à l'opposé, l'environnement saisissant dans une atmosphère de clair-obscur de Lars Englund joue de surfaces animées et ondulantes, de reliefs-accumulations et de volumes de plastique mou aux étranges profils, presque féminins.

Autre environnement, d'esprit tout différent, néo- ou post-surréaliste: l'assemblage insolite (En vogue!) d'Ulrik Samuelsson, né de la juxtaposition spectaculaire de gigantesques photographies de mode, en noir et blanc, et d'objets-fétiches: un lit de repos tapissé de satin rose, une barque plate toute noire et retournée, coque en l'air.

L'image et la nouvelle figuration envahissent les œuvres des cinq autres artistes. Ce qui ne laisse pas d'intriguer, d'étonner, voire même d'irriter, tant la figuration, parfois, se fait précise, minutieuse, quasi photographique. C'est le cas de Ola Billgren, l'un des plus jeunes de ce groupe des Huit, et qui s'avère finalement l'un des plus singuliers. Lucidement, il reconnaît lui-même ses origines: « C'est de la France, dit-il, que j'ai reçu les impulsions les plus déterminantes. Je pense en premier lieu à l'influence décisive que le nouveau roman, Robbe-Grillet en particulier, a exercé sur mes travaux pendant une décennie, et aussi à cet attachement à la tradition des anciens maîtres du centre de l'Europe dont on a bien souvent dénoncé les traces dans mon œuvre. » La conscience « d'une présence de la réalité de l'objet qui revendiquait le droit d'être transmise » a incité Billgren à concilier ce qui paraît pourtant inconciliable: une conception tout actuelle de l'espace pictural, avec ses références à l'image photographique et cinématographique (gros plan, raccourcis, cadrages...) et l'utilisation d'instruments traditionnels. « Profiter des expériences de Velasquez pour peindre une cruche d'argile me semble tout aussi naturel que de regarder Monet du coin de l'œil pour rendre un feuillage. » Il en résulte une œuvre fortement paradoxale dans son mélange de modernité et de classicisme, et qui mérite d'être souvent revue. John-e Franzén part le plus souvent d'images préfabriquées (photographies, affiches publicitaires, dessins), dont il possède plusieurs milliers, pour tenter de recréer, de retrouver sur sa toile l'émotion ou la fascination vécue intensément dans la réalité. « Des idées, des images, il en jaillit de partout... La réalité se fait image dans mes yeux, s'allume en moi, d'un feu si violent que j'en tremble parfois et que parfois j'en pleure. La Doug's Place est pour moi cette émotion. ... Je n'invente pas d'images, elles s'imposent à moi... Parce que je suis avant tout peintre. » Hell's Angels de Californie, femmes à la féminité agressive, Cadillac et Doug's Place, chopper (genre de motocyclette rutilante de nickels), pour lui, sont les symboles d'une société industrielle implacable, d'un monde de violence, de sadisme et d'érotisme. John-e Franzén ne s'en fait pas le dénonciateur. Il semble plutôt les exalter en y participant totalement. « Parce que je suis un

Olle Kåks: De gauche à droite et de bas en haut, six grandes toiles récentes à l'huile (210 x 240 cm), Kerstin - Les pâtisseurs - Le fumier - L'ouvrier en pierres - La raclée - Le cheval.

Ola Billgren: Un ami à moi. 1967. Huile sur toile. 97 x 207 cm.

John-e Franzén: Cadillac Eldorado. 1965-1966. Huile et laque sur toile. 60 x 6,45 m. Au premier plan, un « chopper » (motocyclette): symboles, pour l'artiste, « d'une société industrielle implacable, d'un monde de violence, de sadisme et d'érotisme ».

Ola Billgren: Diptyque. 1969. Huile sur toile. 88 x 122 cm.

Hell's Angel de Californie tout autant qu'un paysan de l'Uppland, dit-il encore. Parce que je suis chez moi aussi bien en Suède qu'aux USA. »

Pour Lars Hillersberg, animateur de la revue Underground « Puss », qu'il a lancée en 1968 avec la collaboration de Lena Svedberg, Ulf Rahmberg et Carl-Johan de Geer, la violence de l'image est par contre un instrument de lutte politique. Il use de la figure satirique et caricaturale pour dénoncer les multiples oppressions, les guerres, les totalitarismes, les gouvernements, etc. Certains de ses tableaux, comme « La Fête » (plus exactement: dessin à l'encre de chine) grouillent de personnages et de formes enchevêtrées, qui plus ou moins se veulent scandaleuses.

Pour la tempera intitulée « They never come back » où se côtoient, entre autres Roosevelt, Paul VI, Ho Chi Minh, les Kennedy, Bob Dylan, Martin Luther King, Johnson, etc., il emprunte la manière des « cartoon » américains, jusque dans la stridence hideuse de la couleur. Mais on ne peut lui dénier la virulence.

Plus sourde est l'attaque politique chez Dick Bengsston, mais peut-être en définitive plus inquiétante. Parce qu'elle revêt les apparences de l'obsession. Ces tableaux marqués au coin de la sinistre croix gammée, ces dyptiques dont chaque panneau est la réplique exacte, mais inversée, de l'autre, ce banal paysage de village avec son clocher d'église semblent recéler une secrète menace. Etrange

peinture. « Dick Bengtsson utilise une sorte d'antisensibilité que nous partageons tous », écrit Torkel Rasmusson, « sentiment fade d'une opiniâtre opacité qui se répand sur toute perspective nette, sur tout sensualisme épanoui. Il enrobe la chose vue de cette patine épaisse et laide qui transforme les objets familiers en substance ennemie dont nous jugeons les menaçantes conditions inacceptables. » Sous l'aspect d'une désolante banalité, l'univers de Bengsston dissimule de cruels dangers.

En regard de tout cela, les toiles de grand format du jeune Olle Kâks, (né en 1941), avec leurs couleurs en à-plats, apparaissent comme des espaces de fraîcheur et même d'ingénuité. Est-ce un traquenard? un piège à regardeurs? Je ne sais. Kâks caresse l'ambitieux et peut-être illusoire projet de se libérer radicalement de « cette vie artistique trop souvent terroriste et d'obédience euro-américaine ». Il retourne aux sources: la nature, les hommes, les bêtes et les choses du Nord. « Ces images » dit-il, « peuvent être qualifiées de souvenirs... elles présentent des gens, des faits surgis de l'enfance que j'ai vécue à la campagne, en Suède. » Ce réaliste a l'air de rêver son sujet et, ipso facto, d'un peu le transfigurer.

Certes, on n'a pas retrouvé à l'ARC le sens du merveilleux et du fantastique ni l'humour débridée que nous avait apportés « Pentacle » avec des artistes comme Svanberg, Fahlström ou Reuterswärd.

Par contre, on y fut confronté à certains des problèmes qui agitent actuellement, en Suède, les jeunes peintres les plus engagés, et dont l'un des plus aigus concerne l'image et la figure, leur fonction, leur valeur dans le monde actuel. Encore qu'il soit difficile de prévoir ce sur quoi déboucheront dans l'avenir les solutions actuellement adoptées (et proposées par certains des Huit d'« Alternative »), il est indéniable que ces solutions, fussent-elles provisoires, confèrent aux œuvres une densité (parfois gênante) et même, en dépit d'un certain parti pris de « regard objectif » (mais existe-t-il un regard vraiment objectif?), une qualité dramatique troublante. Qui ne donne pas seulement à voir, mais aussi à penser.

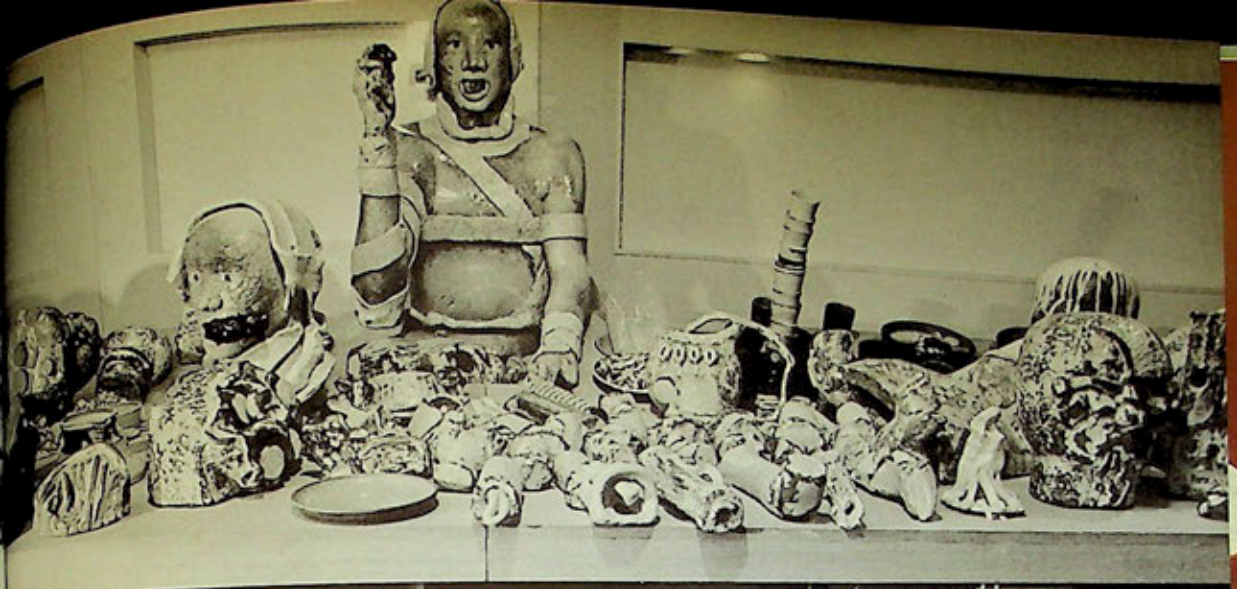
Ipousteguy: Un mangeur de gardiens

par Luce Hoctin

Est-ce le banquet de la Mort ou bien celui du mort? Le « Mangeur de gardiens » d'Ipoustéguy, composition aussi fantastique et singulière, sinon plus, que tout le reste de son œuvre, qu'on a pu voir récemment à Paris, Galerie Claude Bernard, offre le spectacle d'un énigmatique et macabre repas suscitant chez le spectateur tantôt l'horreur et la répulsion, tantôt une fascination inquiète: le repas d'un personnage solitaire dont on ne sait pas très bien s'il est un vivant ou un cadavre, figé qu'il est dans une attitude hiératique, la tête, le buste et les bras de part en part ceints de bandelettes — ce qui lui donne quelque allure de momie — avec le regard fixe et spectral de ses prunelles vertes. Un peu plus grand que nature, en blue-jeans, il trône dans un imposant fauteuil présidentiel devant une table de chêne clair, un peu trop lisse, un peu trop polie, mais surchargée d'objets hétéroclites. Combien sont-ils? Près de deux cents, posés, serrés les uns contre les autres sans ordre apparent: gobelets empilés, assiettes et plats garnis de douteuses nourritures — cervelles, viscères, débris d'os et débris de peau, liquides figés — crânes aux yeux mobiles comme des soupapes. Et parmi eux, une tête qui rappelle étrangement celle du Mangeur. « Tout pouvait se mettre sur cette table » me dit Ipoustéguy. Sur la scène de ce qu'il appelle, en sous-titre, un « théâtre immobile », tout est destiné à être palpé, caressé, touché. Le regardeur est convié en termes sans équivoque à cette manière de participation ou de jeu: « Où l'on voit à toucher un prisonnier assis dans le fauteuil du directeur d'une maison d'arrêt de santé dévorant les gardiens qui l'ont déjà

Ipoustéguy: « Un mangeur de gardiens ». 1970. Céramique et bois. Longueur: 3,65 m. Profondeur: 1,95 m. Personnage: Hauteur: 1,10 m. Largeur: 1,06 m. Détails et ensemble.

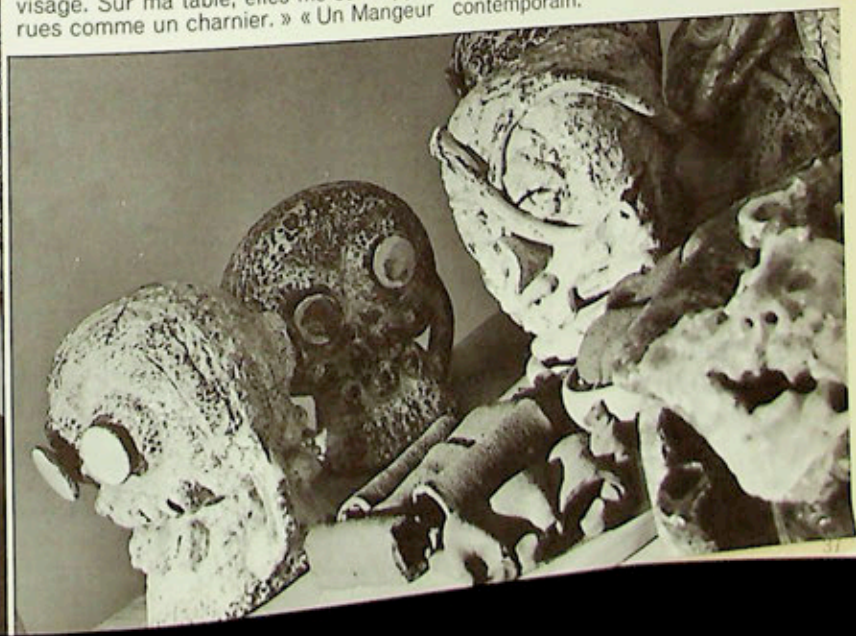
Photos Marc Lavrillier



mastriqué ainsi que ses camarades. » On retrouve bien là l'ambiguité alliée à une fantaisie assez délirante et teintée d'humour propres à Ipoustéguy, ainsi que certains de ses arguments de prédilection. « Je crois avoir trouvé quelque chose de nouveau, et je retombe les deux pieds dans mes obsessions », plaisante-t-il. « Et mes obsessions, bien sûr, sont littéraires. On me dira que mon problème, on peut le traiter avec des mots... Dès qu'on met une éthique dans l'esthétique, cela ne passe pas très facilement... » « Roger et le peuple des morts », en 1961, « Ecbatane », en 1966, « La mort du Père », en 1969, étaient déjà, parmi bien d'autres, les expressions diverses, monumentales et théâtrales, d'une obsession fondamentale, si fondamentale et impérieuse qu'Ipoustéguy pouvait me dire, il y a quelques années, à propos de l'une d'elles: « J'avais modelé des têtes pour en faire surgir le visage. Sur ma table, elles me sont apparues comme un charnier. » « Un Mangeur de gardiens », c'est bien une espèce de repas funéraire, et l'œuvre nouvelle, actuellement en gestation, s'appellera l'« Agonie de la Mère ».

Que le matériau choisi ait été alternativement au cours des années ciment, plâtre ou bronze, puis marbre, témoigne de la richesse d'un esprit de recherche. Mais c'est la première fois que la céramique polychrome, exécutée à Bensheim près de Darmstadt, chez Kiessler est utilisée avec une telle ampleur. L'impassible « Mangeur » et son festin grouillant sont faits de terre cuite émaillée, aux belles tonalités sourdes ou lumineuses qu'anime ici ou là, en contraste quelque autre matière: polyester, plastique, eau colorée.

Implacablement logique, Ipoustéguy poursuit son œuvre symphonique (c'est ainsi qu'il la définit lui-même). Cette sculpture est à la fois épique et poétique. Elle est aussi (et bien qu'il s'en défende) une des plus puissantes expressions du baroque contemporain.



ETUDES SAVOYARDES

Suite de la page 18

flamande. L'autre, purement germanique, obéit à ce courant d'expression violente qu'exaltera bientôt en Bavière le formidable Maître de Tegernsee, précurseur à certains égards de Matthias Grünewald comme Konrad Witz fut celui de Dürer. Et pourtant, ces œuvres ont en commun un trait essentiel: le climat apocalyptique. Face aux Guerres Hussites, face à la Guerre de Cent Ans, la société occidentale tremblait devant l'abîme de cruauté et de barbarie où sombraient toutes les valeurs chrétiennes. C'était le temps où, à mi-distance entre la France et la Bohême, aux bords du Lac Léman, à la cour du pacifique duc Amédée, le futur pape du Concile de Bâle, Jean Bapteur peignait dans le silence nocturne, à la lumière des chandelles, les fulgurantes enluminures de l'*Apocalypse des ducs de Savoie* (19).

NOTES

1. En voici les plus gênantes:
   Page 6, col. 2, en haut: la date de 1492 doit être lue *1429*.
   Page 8, col. 1, en haut: la date de 1434 doit être lue *1435*.
   Page 13, col. 1, note 8, lire au lieu de « Bilgerfahrt der » — *Pilgerfahrt des* et au lieu de « Lieferinde », *Lieferinze*.
   Page 13, col. 3, note 23: au lieu de « boules de bois » lire: « *bouts de bois* ».
   Page 13, col. 3, note 31: au lieu de « Gimondi » lire: *Simondi*.
   Page 13, col. 3, note 33; au lieu de « Hamist Miles » lire: *Hamish Miles*.
2. E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, 1953, pp. 189-190.
3. Reprod. *in* E. Panofsky, *op. cit.*, fig. 302.
4. La *Nativité* de Petrus Christus à la National Gallery de Washington est généralement datée de 1445 environ et l'on admet qu'elle dépend (à cause de l'encadrement architectural simulé) du *Triptyque de Grenade-Miraflores*, peint par Roger van der Weyden vers 1438-1440. (Ainsi E. Panofsky, *op. cit.*, p. 311.) Mais il est clair qu'il dépend du *Triptyque* postérieur de Roger, celui de la *Vie du Saint Jean Baptiste* à Berlin, peint après le voyage que l'artiste fit en Italie, en 1450). Car dans ce *Triptyque* comme dans la *Nativité* de Christus, les petites scènes sculptées des archivoltes comportent des éléments du paysage (arbres, rochers) et ces motifs sont absents dans le premier *Triptyque*. D'autre part, on a montré de façon convaincante que cette *Nativité* de Christus comporte une allusion à la dévotion à la Vierge de l'Arbre Sec; et Christus est mentionné en 1462 comme membre de la Confrérie de l'Arbre Sec. Ainsi, la *Nativité* de Washington ne peut être datée qu'entre 1450 et 1462.
5. Le costume de la *Jeune Dame* peinte par Christus (au Musée de Berlin) est identique à celui des dames dans les enluminures du *Cœur d'Amour Epris* exécutées par le Maître du Roi René aux alentours de 1465. Ainsi se trouve corroborée la supposition de Panofsky que ce tableau acheté en Italie est le *Portrait d'une Dame Française* mentionné dans l'inventaire des Médicis, en 1492. Le costume est celui des cours princières de la Loire. Et il n'est pas exclu que l'esprit et le style délicat de ce tableau, assez exceptionnel chez Petrus Christus, soient influencés par Fouquet.
6. La preuve publiée ici est utile car la plus récente étude sérieuse du dessin du Louvre parue dans le livre de Michèle Sonkes, « Les Primitifs Flamands » *Dessins du XV^e siècle, Groupe van der Weyden*, 1969, p. 98 et suiv. décrit le saint en question comme non identifiable, son attribut comme une bourse et son bourdon comme un « bâton torsadé ».
7. Je remercie Cesare Gnudi et Licisclo Magagnato d'avoir mis à ma disposition la photographie du tableau de Vérone.
8. Dans l'ouvrage mentionné de Michèle Sonkes, paru après mon article d'octobre 1969, j'apprends avec intérêt que M. Lorne Campbell a, de son côté, « signalé la ressemblance qui existe entre la donatrice (du dessin du Louvre) et le *Portrait de Dame* de Dumbarton Oaks, tant dans la pose que dans le costume ». Aucune conclusion n'est cependant tirée de cette constatation.
9. Le dessin de l'Ecole des Beaux-Arts est reproduit dans l'ouvrage de Michèle Sonkes, pl. XXII.
10. P.II.286.12; Dut. VI, p. 665. On doit cette désignation à Lehrs (A. J. Delen, *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas, etc..., Des origines à 1500*, 1924, pp. 108-109).
11. Otto Fischer, *Geschichte der Deutschen Zeichnung und Graphik*, 1951, p. 129; *Late Gothic Engravings of Germany and the Netherlands, 682 Copperplates from the « Kritischer Katalog » by Max Lehrs*, Dover Publications, New York, 1969, p. 361: « Probably from Southern Germany ».
12. Certaines de ces observations sont dues à Peter Glum et à Marshall Myers, membres du séminaire que j'ai dirigé en 1970 à l'Institute of Fine Arts, à New York, et qui était consacré à l'étude de la gravure allemande du XV^e siècle.
13. Th. de Renesse, *Dictionnaire des Figures Héraldiques*, 1892, I, p. 360, qui renvoie aux Illustrations de Rolland recueillies par l'*Armorial Général* de Rietstap (réimpression anglaise, Londres 1967).
14. L'exposition Husitské Revoluční Hnuti, au Musée national de Prague, 1953-1955, réunissait une documentation qui corrobore cette identification; on y voyait des canons et des pavois analogues à ceux de la gravure et dont certains sont reproduits au catalogue.
15. J'ai recueilli sur ces points l'avis très autorisé de Helmut Nickel, conservateur du Département des Armes au Metropolitan Museum de New York. Je l'en remercie vivement. Dans une étude plus approfondie de la *Bataille*, il y aurait lieu de signaler d'autres liens encore avec la Bohême que l'étendue restreinte de cet article ne me permet pas de préciser par l'image. Ainsi, la bataille dessinée sur le fol. 115a de l'*Ancien Testament en tchèque* de l'Université de Prague et que la critique tchèque regarde comme une rencontre entre les croisés et les Hussites et qui paraît exécutée entre 1420 et 1430 environ (reproduit *in* Zoreslava Drobna, Gothic Drawing, éd. Artia, Prague, s.d.fig. 130) ne manque pas d'analogies avec la *Bataille* tant dans la composition générale que dans la mise en valeur, à l'avant-plan, d'un blessé et d'un tué. Il n'est pas non plus sans intérêt de souligner que le costume du combattant qui au premier plan, vers la droite, dans la *Bataille*, serre sous son bras droit un adversaire à demi étranglé et s'apprête à le poignarder, se retrouve très semblable dans une peinture bohémienne: c'est celui du soldat qui s'empare de Saint Jacques dans le panneau du *Retable dit de Saint Jacques* (à la Galerie Nationale de Prague, reprod. fig. 253 *in* Antonin Matejcek et Jaroslav Pesina, La Peinture gothique tchèque, Prague, 1950); ce panneau doit dater de 1430 à 1435 environ (cf. Gerhard Schmidt qui le date des années 1430 *in* Gotik in Böhmen, sous la dir. de Karl M. Swoboda, Munich, 1969, p. 319).
16. Toute la composition s'en inspire. Et les détails tels que le groupe de la Vierge évanouie, la Sibylle d'Erythrée (tournée vers La Croix, enturbann(é), le cavalier vu de dos dont le manteau couvre la croupe de son cheval, les larrons aux yeux bandés, le type de nuages sont autant de flagrantes « citations » de la *Crucifixion* de New York.
17. E. Bock, *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek*, Erlangen, 1929, vol. I., p. 6, n° 12, repr. IV et vol. II, repr. p. 7. Le renseignement au sujet de la décoration de Nuremberg vient d'Adolphe Goldschmidt, malheureusement sans aucune autre précision.
18. *Jahrbuch* de Vienne, XXIX, p. 264, pl. XXVI Le plus ancien de ces dessins, dérivé probablement de la peinture murale de Nuremberg est celui d'Erlangen; le dessin de Munich (n° 19443), où la niche est absente mais où apparaît une ombre portée du personnage, forte et élaborée, doit être, de ce fait même, postérieur; viendraient ensuite le deuxième dessin de Munich (n° 19442) et une autre variante, à Dresde (Wœrmann 6); le jeu de cartes est déjà du milieu du XV^e siècle.
19. On le sait par les documents qui mentionnent plusieurs achats de chandelles pour servir à Jean Bapteur et à son collaborateur Perronet Lamy « pendant leur travail nocturne à l'illustration de l'Apocalypse » (voir la belle édition en couleurs de l'*Apocalypse Figurée des Ducs de Savoie*, faite par les soins de Clément Gardet, Annecy, 1969).

MOBILIER INTERNATIONAL

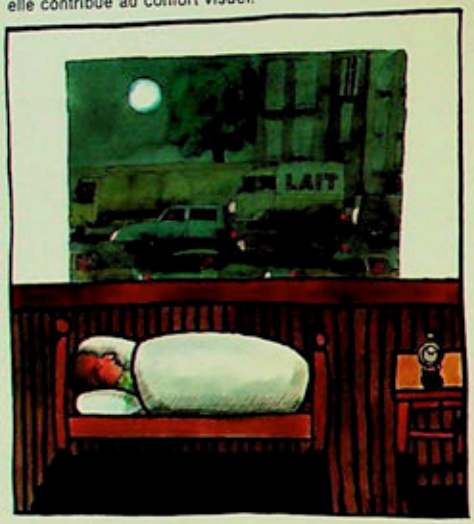
Sélection	
Éditeur	INTERFORM
Collection	HERMAN MILLER
Tables	Segmented
Créateur	Charles Eames

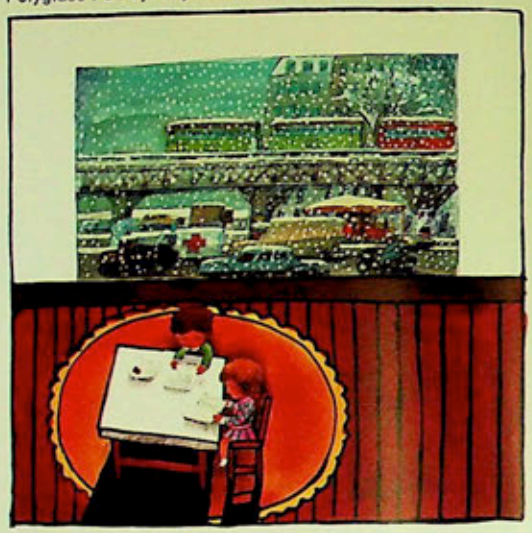
Paris 11e	162 Boulevard Voltaire	805.72.67
Paris 8e	166 Rue du Faubourg Saint-Honoré	359.08.40
Paris 7e	8 Rue des Saints-Pères	548.17.39
Bordeaux	68 Cours de Verdun	29.26.19
Lille	74 Rue Esquermoise	55.24.98
Lyon	60 Cours Gambetta	72.95.74
Marseille	35 Rue Grignan	
Nancy	4 Rue Saint-Nicolas	52.06.57
Nantes	1 Place Delorme	71.78.60
Toulouse	63 Rue de la Pomme	22.25.84
Tours	127 Rue Deslandes (usine)	

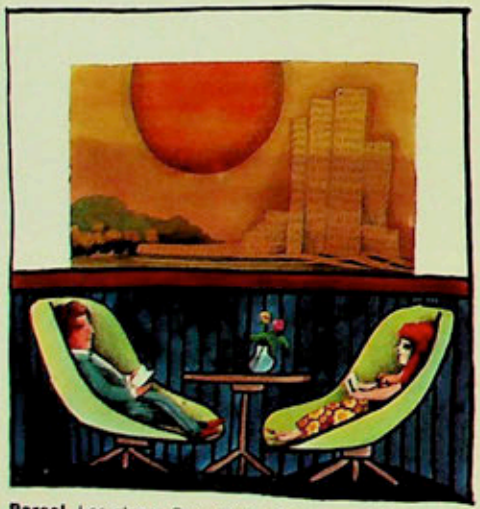
Vitrages 100 façons...
...confort Saint-Gobain

Glace épaisse. Contre le bruit extérieur, une arme efficace : la glace épaisse. Produit lourd, sa masse amortit les vibrations. Grâce à sa parfaite planimétrie, la glace épaisse ne déforme pas les images : elle contribue au confort visuel.

Polyglass. Le vitrage isolant Polyglass, par ses nombreuses compositions, permet à l'architecte de résoudre les problèmes d'isolation thermique et acoustique, d'ensoleillement, de climatisation et de sécurité. Polyglass : un synonyme de bien-être et d'économie.







Parsol. Les glaces Parsol (gris, bronze, vert) filtrent la lumière sans modifier l'harmonie des couleurs. Elles assurent un meilleur confort visuel en supprimant l'éblouissement. Parsol : une ambiance agréable de travail ou de détente.

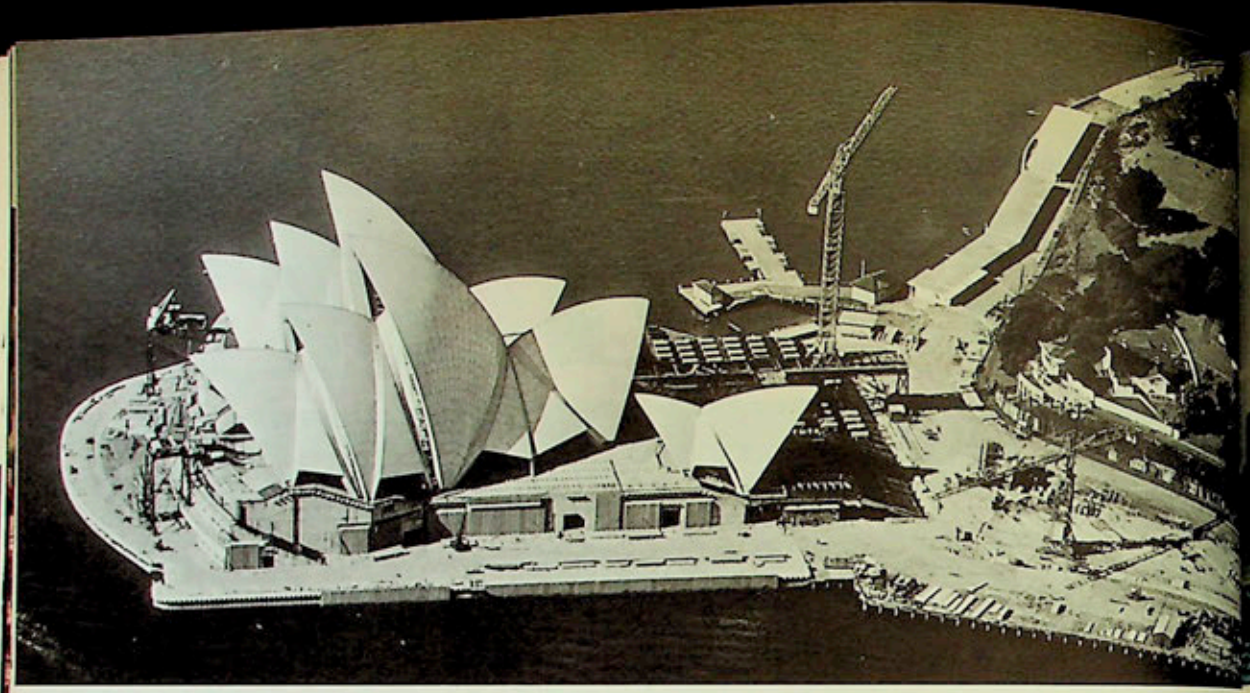
Véranit. Premier bloc-fenêtre en glace Sécurit, la fenêtre Véranit est un ensemble complet réunissant ouvrants, système d'étanchéité et dormant. Avec ses vantaux en glace épaisse, elle assure une excellente isolation acoustique ; pré-montée en usine, elle permet de gagner du temps à la pose.

SAINT-GOBAIN

Division Vitrage France
62, bd Victor Hugo,
92-Neuilly-sur-Seine
Tél. : 637.10.00

L'OEIL

ARCHITECTURE
DESIGN
DECORATION



L'OPÉRA DU SIÈCLE

par François Loyer

Malgré l'écartement scandaleux de Joern Utzon, l'architecte danois auteur du projet, l'Opéra restera sans doute l'œuvre architecturale majeure de notre génération

L'histoire de l'architecture est jalonnée par quelques expériences primordiales au rang desquelles il faut mettre aussi bien le chantier de l'abbé Suger à Saint-Denis que les projets de la colonnade du Louvre ou le concours pour le « Chicago Tribune ». Chacune de ces expériences est à la fois un résumé des tendances d'une période et le prototype d'un développement à venir. Il arrive d'ailleurs souvent que les plus stimulantes d'entre elles n'aient laissé de témoignage qu'imparfait ou bien même soient restées à l'état de souvenir, le projet n'ayant pas connu la moindre tentative de réalisation.

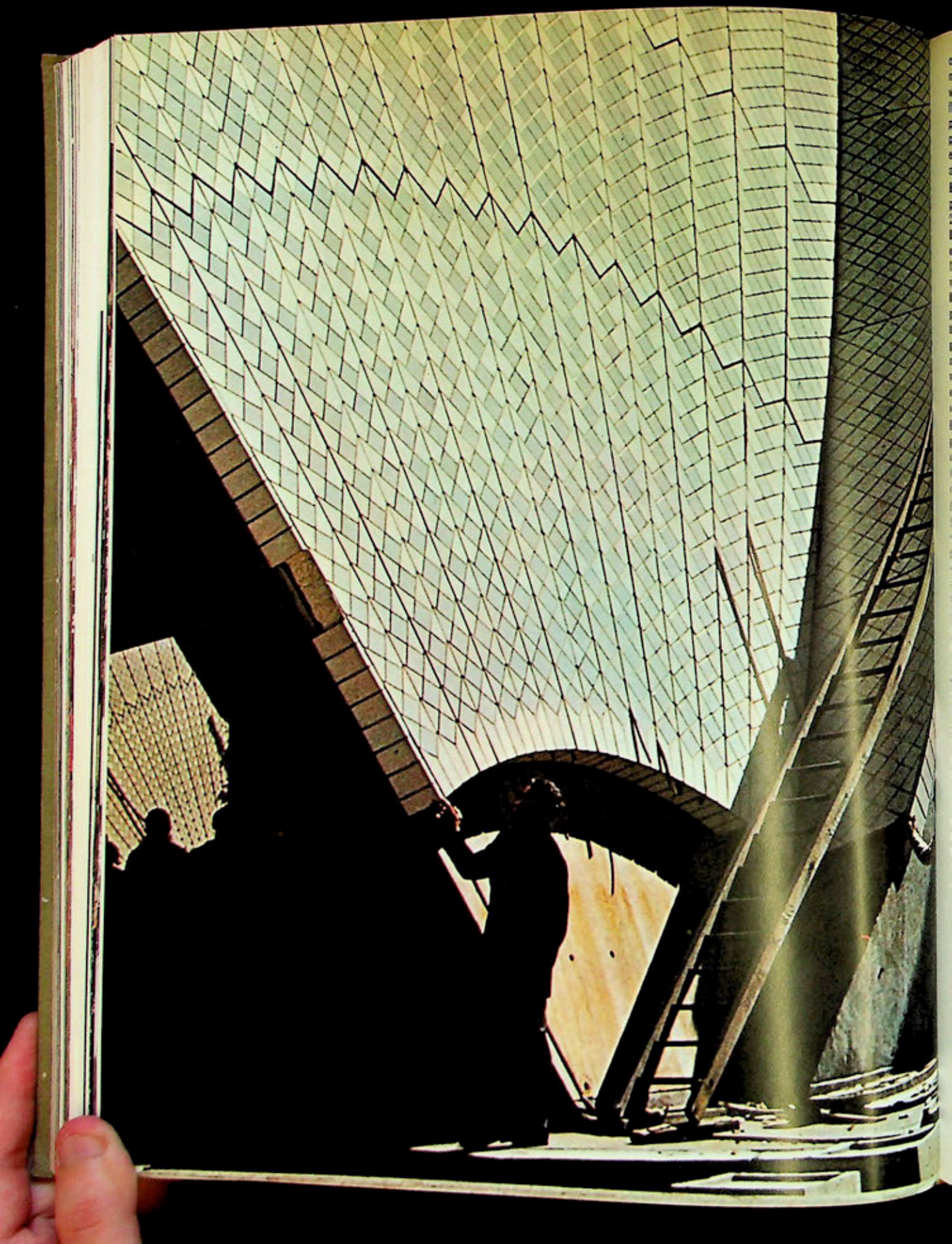
La construction de l'Opéra de Sydney, événement majeur dans l'architecture des années soixante, répond au même destin: elle ne se terminera pas comme elle avait été commencée. Interrompus par le renvoi de l'architecte, les travaux seront achevés sur d'autres plans. Néanmoins, l'œuvre de Joern Utzon — conduite conformément aux intentions de son auteur, depuis l'élaboration du projet jusqu'à l'achèvement de la structure — apparaît comme un témoignage unique, en importance et en qualité, de l'art de cette « troisième génération » de l'architecture contemporaine signalée par l'historien suisse Siegfried Giedion dans la dernière partie d'« Espace, temps et architecture » où il consacre un développement important au projet d'Utzon.

Et, en ce sens, il est nécessaire de faire aujourd'hui le point sur l'état de l'opération, rappelant les projets initiaux d'Utzon pour les opposer plus fortement aux travaux qu'exécutent actuellement, au cours de la dernière phase de l'opération, l'impressionnante cohorte de ses successeurs — il n'a fallu rien moins, en effet, pour prendre la place de l'architecte danois, que l'association de M. Peter Hall, nouveau responsable du projet, avec l'architecte du gouvernement E. H. Farmer et les deux bureaux « Rudder, Littlemore & Rudder Pty. Ltd. » et « Hanson, Todd & Partners ». Tout cela pour aboutir à une proposition d'une étonnante médiocrité!

Rappelons d'abord les circonstances de la réalisation de l'Opéra: c'est en 1954 que fut lancée l'idée de sa construction à Sydney, principale ville d'Australie. L'emplacement retenu était particulièrement séduisant: une pointe longeant le port, au bout d'un vaste parc public. L'année suivante, un concours international était engagé; les résultats en furent proclamés en janvier 1957: sur 234 projets, celui de l'architecte danois Joern Utzon — presqu'inconnu la veille — était retenu par un jury où, à côté de deux membres australiens, siégeaient Sir Leslie Martin et Eero Saarinen.

Siegfried Giedion raconte, dans la version anglaise de son ouvrage, comment Saarinen alla, dans les projets écartés, recher-

1 Dominant le port de Sydney depuis l'extrémité du promontoire de Bennelong Point, l'Opéra de Sydney est composé d'une puissante plate-forme — réunissant toutes les parties servantes de l'édifice — et de trois séries de coques emboîtées couvrant, dans le programme initial, la salle d'opéra, la salle de concert et le restaurant. La structure oblique, attachée au sol, des plates-formes — creusées de gradins en leur centre et précédées d'immenses degrés — accentue l'envol des voûtes et l'ampleur de leur déploiement spatial. 2 et 3 Repère essentiel au cœur de l'agglomération, les grandes voiles blanches de ses coques signalent l'opéra de toutes parts, sur un fond de paysage dont l'échelle est dénaturée par l'immensité de l'arche de fer enjambant la baie. Marquer ce paysage de façon convaincante et en dehors de toute idée de verticalisme, c'était là le problème majeur d'un site par ailleurs absolument exceptionnel.



cher celui d'Utzon puis, rapportant la maquette au jury, leur dit « Messieurs, voici le premier prix ». L'anecdote, pour forcée qu'elle puisse paraître, n'en signifie pas moins clairement la nouveauté du projet d'Utzon et la séduction qu'elle a pu exercer instantanément sur un aussi grand architecte que Saarinen.

En 1958 commençaient les démolitions préalables au dégagement du terrain. Le 2 mars 1959, on posait la première pierre. La première phase des travaux, pour la construction du soubassement, se prolongea pendant quatre ans. Et le 26 janvier 1963, pour le 175e anniversaire de l'Australia Day, on inaugurait la seconde phase des travaux, comprenant l'exécution des coques. La construction devait se poursuivre pendant encore quatre années, mais le déroulement du chantier fut gravement affecté, dès 1965, par le conflit qui opposa l'architecte au gouvernement et qui aboutit finalement à son renvoi.

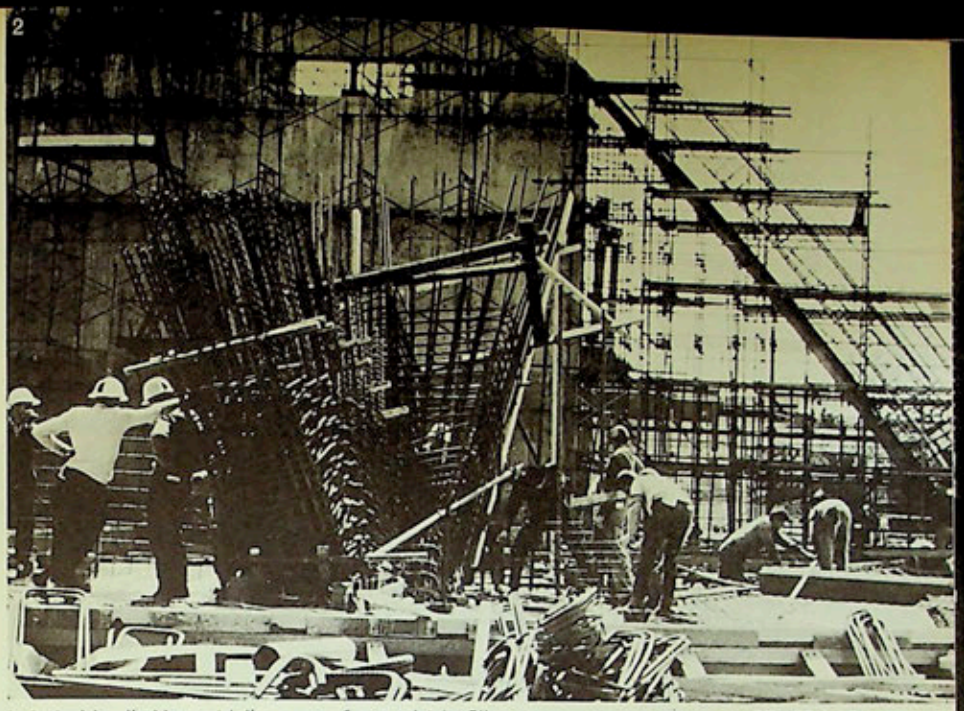
Des élections avaient en effet appelé au pouvoir, durant le mois de mars 1965, une nouvelle majorité de tendance conservatrice, remplaçant le précédent gouvernement socialiste. Le ministère, formé par la coalition du parti libéral et du parti paysan, voyait d'un œil hostile le prolongement des travaux de l'Opéra — d'autant plus que le portefeuille des Travaux publics était échu au chef du parti paysan, qui avait fait campagne contre cette construction inutile, en mêlant les arguments d'économie aux accusations de mauvaise gestion et aux sous-entendus xénophobes.

En janvier de l'année suivante, Joern Utzon était obligé de démissionner, puis de quitter le pays. Une nouvelle équipe était constituée: elle avait mission de simplifier le projet et d'en réduire le coût. Enfin, en décembre 1966, le programme lui-même était modifié: une longue lutte de préséance entre l'Elizabethan Theater Trust et l'orchestre A.B.C. de la Radio d'Etat aboutissait à la suppression de la salle d'opéra, transformée en une simple salle de concert. Pour ce faire, la machinerie du plateau, déjà édifiée, devait être détruite.

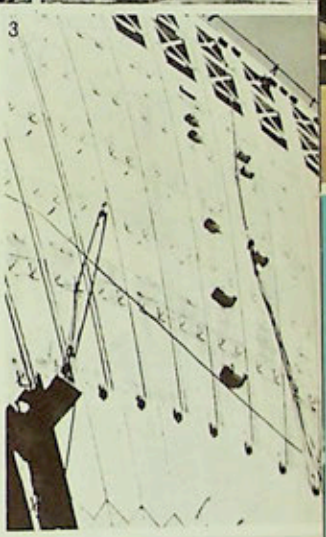
Lors de l'achèvement des travaux de gros-œuvre, avant l'exécution de la phase finale concernant les aménagements intérieurs (construction des voûtes suspendues des salles, clôtures et vitrages, équipements techniques), les amis d'Utzon engagèrent une vive campagne de presse pour le rappel de l'architecte. Celle-ci n'a pas abouti et c'est sur les projets totalement transformés de la nouvelle équipe que l'Opéra de Sydney — n'ayant plus d'opéra que le nom! — verra le jour en 1973 ou 1974. On ne doit pas manquer, d'ailleurs, de remarquer que la simplification des travaux souhaitée par le gouvernement conservateur n'aura pas seulement abouti au massacre d'un projet exceptionnel mais qu'elle se sera traduite, paradoxalement, par une augmentation du coût et un important retard dans l'achèvement de l'ouvrage. Sans doute fallait-il que, contre vents et marées, le gouvernement australien prouvât son nationalisme architectural: il y est largement parvenu.

Revenons maintenant au projet lui-même. Son emplacement est véritablement exceptionnel: la baie de Sydney constitue une sorte de grand fjord, d'allure extrêmement découpée, sur les deux rives duquel s'est

2

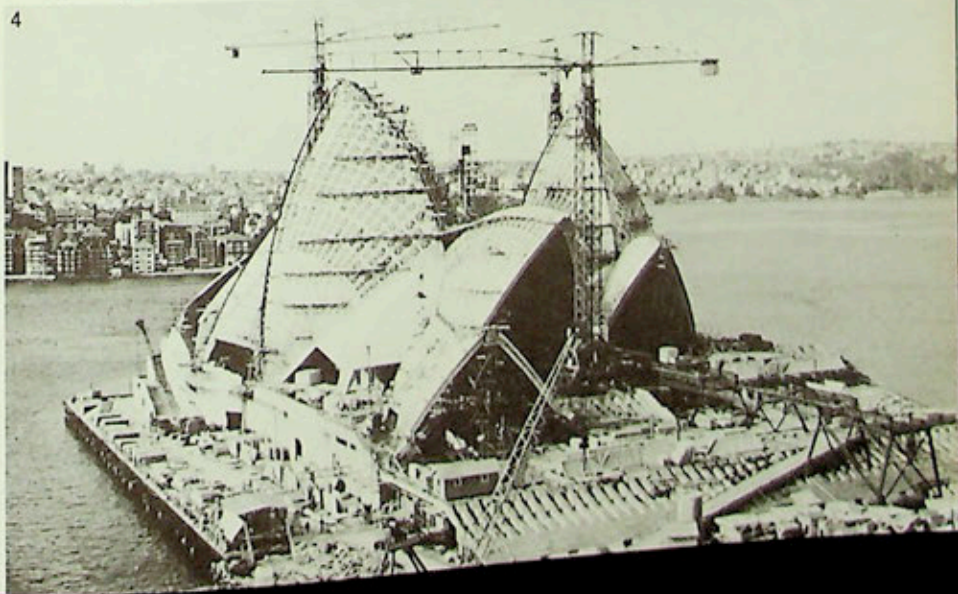


3

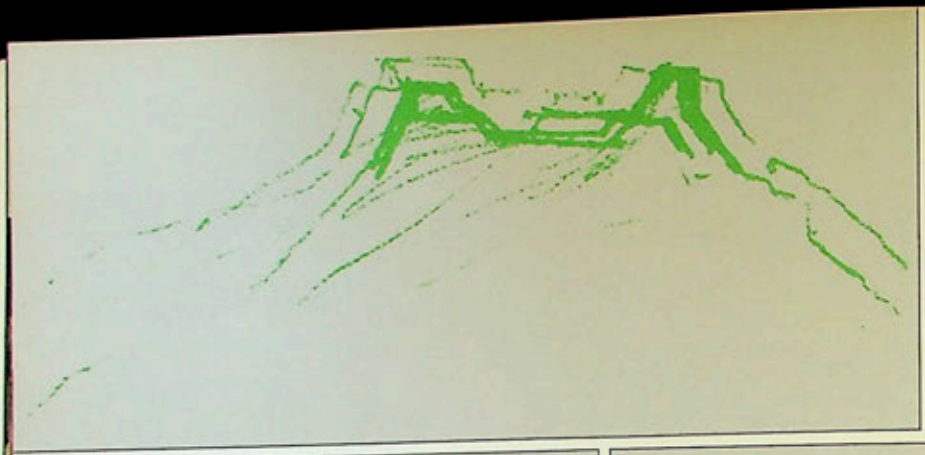


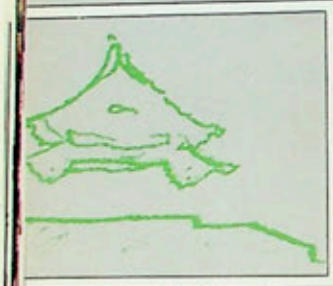
1 Les coques de béton couvrant les salles de l'opéra sont toutes revêtues d'un manteau de céramique blanche, dont l'éclat lumineux tranche avec la grisaille d'un paysage embrumé, peuplé d'édifices minéraux. Utzon a fait appel à la firme danoise Höganäs pour réaliser ces couvertures bombées, en éventail, dont la mise au point était difficile: dans chaque portion de voûte, les bordures ont une forme spéciale. Elles vont en se resserrant vers la base. Pour distinguer ces pièces (qui ont été dessinées une à une) des carreaux normaux, l'émaillage est mat, ce qui leur donne une teinte grise. *2 Les coques des deux salles ne reposent au total que sur dix points. On aperçoit l'armature d'un des socles — formant culée des arcs d'une voûte — au début de la construction des coques.* *3 et 4 Chaque voûte est composée d'une série d'arcs rayonnants se décomposant en voussoirs concentriques qui sont tous préfabriqués. Leur structure s'allège vers le haut de la coque. Sur ce document, pris en 1966, la préfabrication des coques est achevée (leur méthode de construction, réalisée sans échafaudage, par l'intermédiaire d'une poutre de lancement, a été publiée par Utzon dans « Zodiac 14 »). Il ne manque plus à ce stade que le revêtement de céramique.*

4

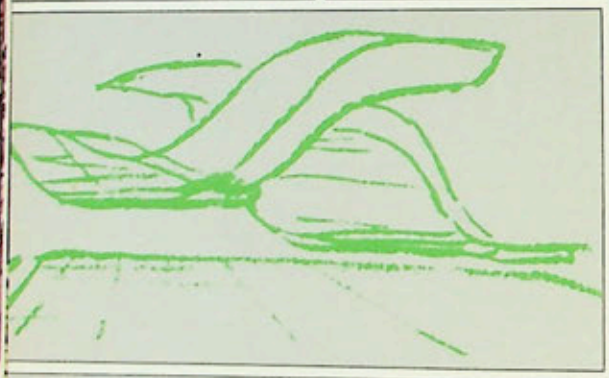


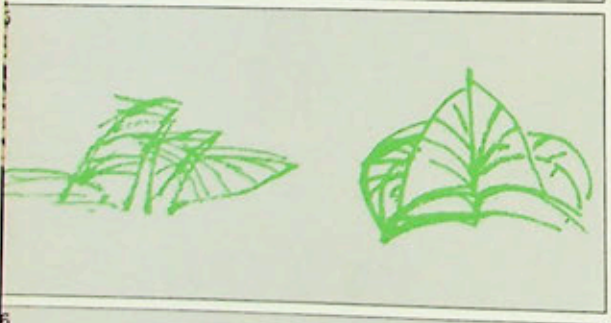
développée la ville, réunie par un grand pont métallique (voir page 41). Le centre des affaires et le port sont installés dans une crique et leur extrémité s'avance en pointe au milieu de l'eau. Un grand parc l'occupe. C'est là, à Bennelong Point, que s'est installé l'opéra, entouré sur trois faces par la mer (voir page 40). Placé au centre géographique de la cité, l'édifice se voit de toutes parts – depuis l'autre rive, depuis le grand pont, dont l'arche démesurée enjambe la largeur de la baie, et depuis le port, dont il marque l'entrée. Le spectacle du bâtiment, environné de navires, est à lui seul une véritable « merveille du monde » – comparable,





3





6

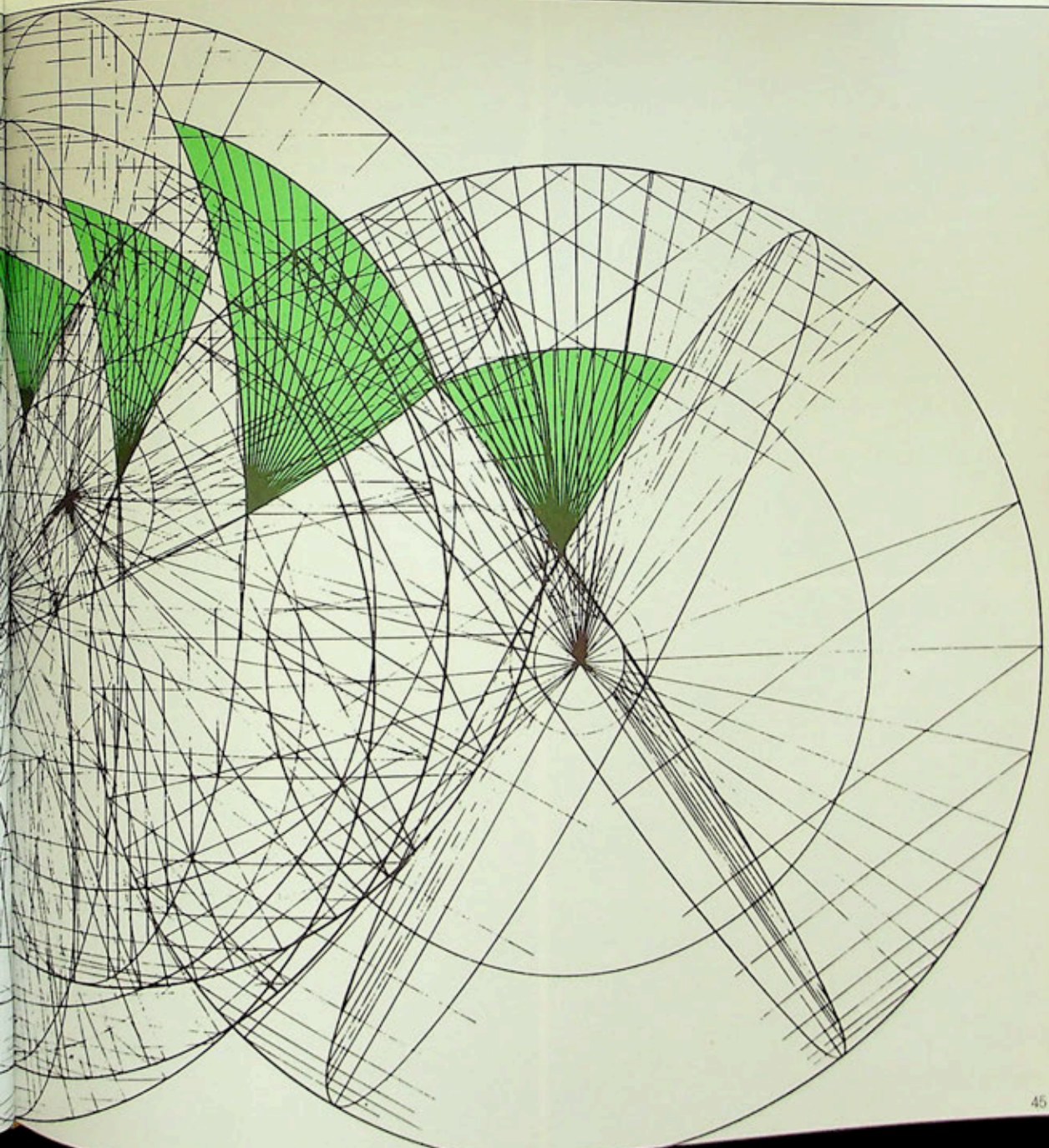
7

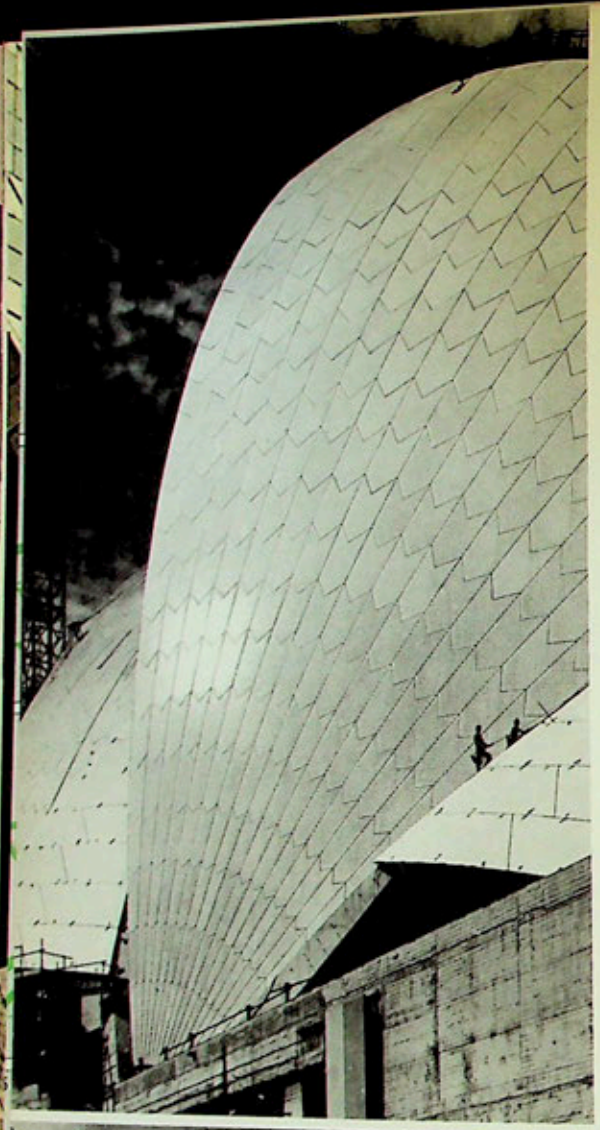
par la position sinon par la silhouette, au phare d'Alexandrie ou aux gratte-ciel de Manhattan.

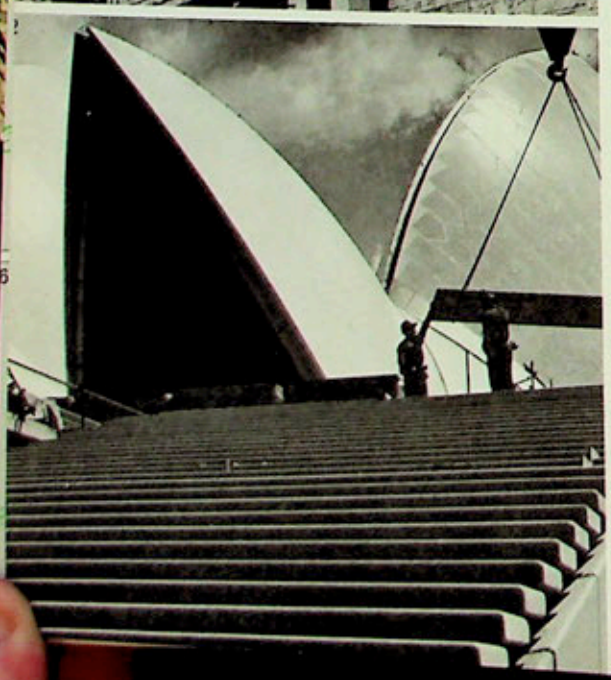
La construction s'articule sur deux éléments essentiels: le soubassement et les coques. Joern Utzon a dit de son œuvre qu'elle était « le contraire d'une architecture organique »: « modification de la nature selon les lois et les raisons de l'ordre humain », elle est fondamentalement transformation du site et du paysage. Elle est en même temps une image, qui a son pouvoir en tant qu'image.

Exposant dans « Zodiac 10 » les intuitions qui avaient guidé le dessin du projet, Utzon insiste tout d'abord sur l'importance du modelé du sol — le soubassement, partie servante de l'édifice où sont regroupés les accès, les machineries et les gradins. Et il rappelle à ce sujet les grandes plateformes mayas d'Amérique du Sud: « A Monte Alban, la régularisation et l'adaptation humaine du site ont abouti à quelque chose de plus étrange encore que la nature et lui ont donné son contenu spirituel. La petite montagne, qui forme elle-même une pyramide, domine trois vallées en dehors de la ville d'Oaxaca, dans le sud du Mexique. Le sommet de la pyramide est aplani et il réserve un grand plateau, dont les dimensions sont approximativement 500 mètres par 300 mètres.

1 Dans cette esquisse d'Utzon, représentant la plate-forme de Monte-Alban au Mexique, est préfigurée l'idée du soubassement de l'opéra de Sydney. 2 et 3 *Pour la couverture des salles, Utzon s'est d'abord souvenu du principe de la maison japonaise, qui est comme une série de plateaux sans murs, sous un vaste toit, puis il a dessiné des nuages au-dessus de la mer: la toiture ne doit surtout pas être un couvercle.* 4 *Au stade suivant de sa pensée, plate-forme et couvertures sont réunies créant le lieu d'une tension spatiale.* 5 et 6 *Les coques de l'opéra prennent forme. Leur structure est presque florale, nervurée et déboîtée, puis elles trouvent leur expression technique en voiles minces: la silhouette, très étirée, de l'édifice est entièrement définie à ce niveau de l'étude, qui est celui de la première publication — après le concours, en 1958.* 7 *Ce schéma — qui illustrait la couverture du « livre jaune », seconde des publications de Joern Utzon sur le projet de l'opéra, en 1962 — expliquait comment toutes les voûtes des salles pouvaient se tracer à partir d'une seule sphère et, dès lors, se réduire à des éléments préfabriqués d'une exécution plus aisée que le projet initial en voiles minces.*

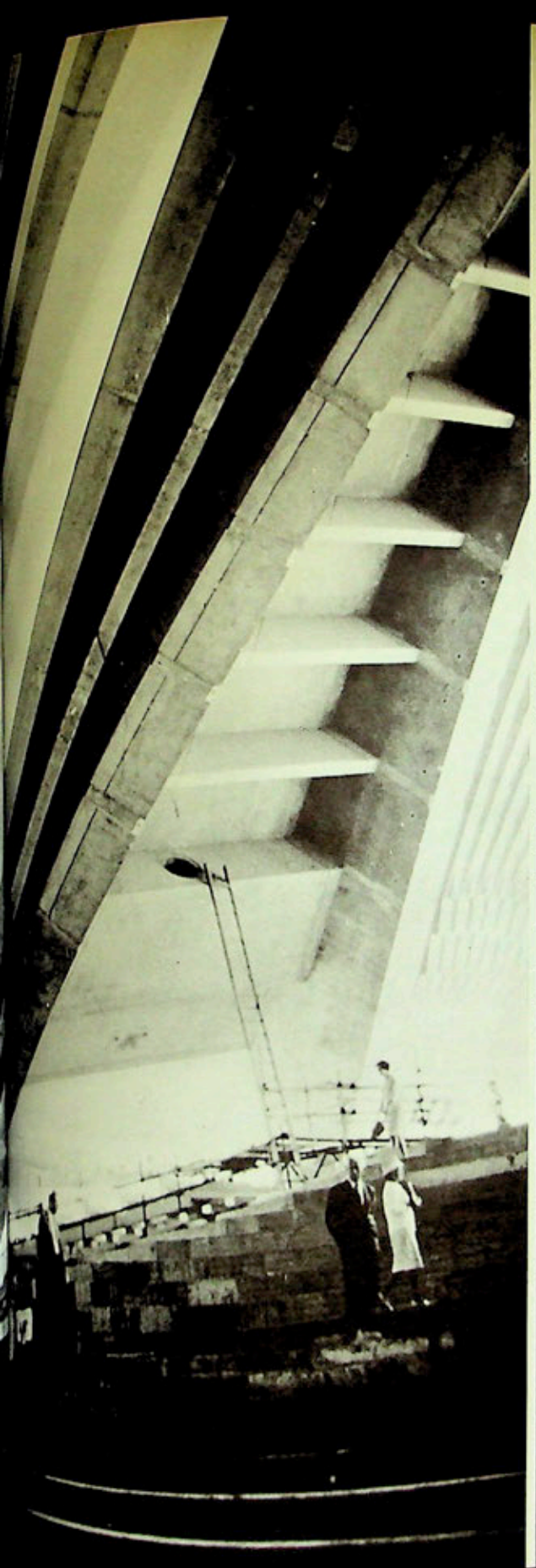


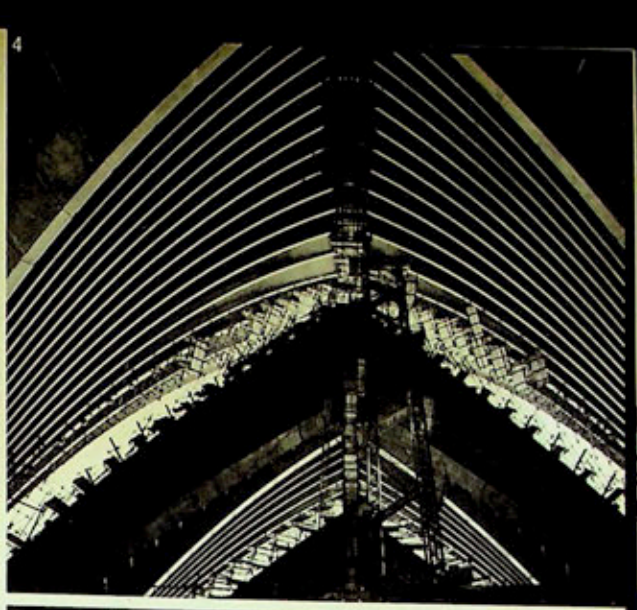


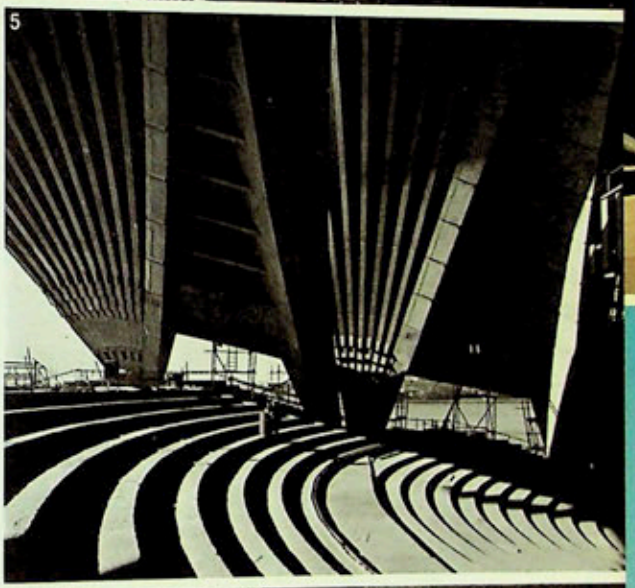


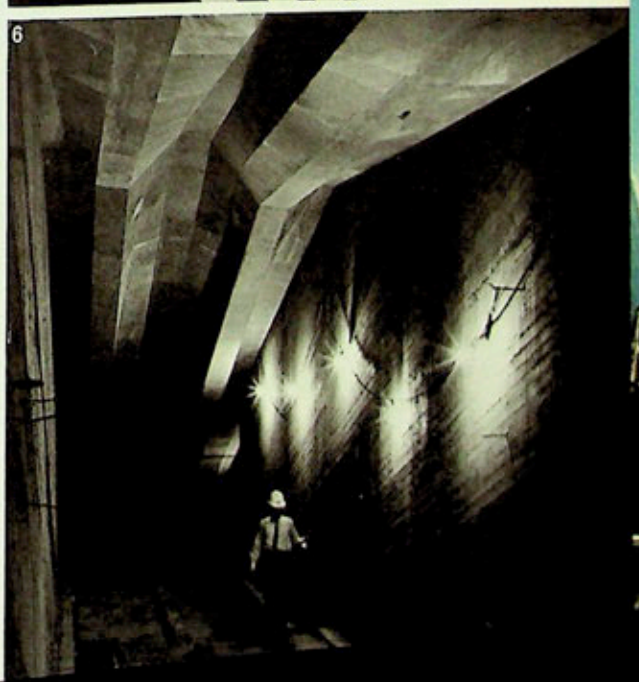
Par l'introduction d'un système d'escaliers et de bâtiments en terrasse sur les rives de la plateforme – tout en conservant la partie centrale à un niveau inférieur – le sommet de la montagne a été transformé en quelque chose de complètement indépendant, qui flotte dans les airs, séparé de la terre, et d'où l'on ne peut en pratique rien voir d'autre que le ciel ou les nuages – une nouvelle planète » (voir page 44).
La même idée est exploitée pour l'opéra de Sydney: le soubassement de béton baigne dans la mer et il se creuse de deux séries de gradins encaissés qui forment chacun une salle. Depuis la langue de terre qui attache l'édifice à la rive, on gravit une impressionnante série d'emmarchements pour pénétrer plus haut encore, à l'intérieur des salles, tournant le dos au paysage. Tout au sommet, le rapport s'inverse: on domine le port, comme d'une plateforme de bâteau ouverte sur un horizon panoramique.
Sur cette plateforme – qui est elle-même toute une expérience des rapports d'espace et de la relation interne-externe – Utzon n'a pas voulu installer une couverture horizontale: « un toit plat ne peut pas exprimer la planitude de la plateforme. A l'opéra de Sydney, on peut voir les toits, de forme courbe, s'élever ou s'abaisser sur le plateau. Le contraste des formes et le changement continuel de hauteur entre ces deux éléments détermine des espaces d'une grande force architecturale, rendus possibles par l'approche structurale moderne de la construction en béton... » (voir pages 46 et 47).
La première esquisse de Joern Utzon figurait des nuages au-dessus de la mer, puis de grandes ailes courbes suspendues au-dessus du plateau (voir page 44). Elle a abouti finalement au projet des coques, dont l'idée première était qu'elles seraient réalisées en voile mince de béton. La silhouette extérieure de l'édifice commence alors à apparaître, immense oiseau posé

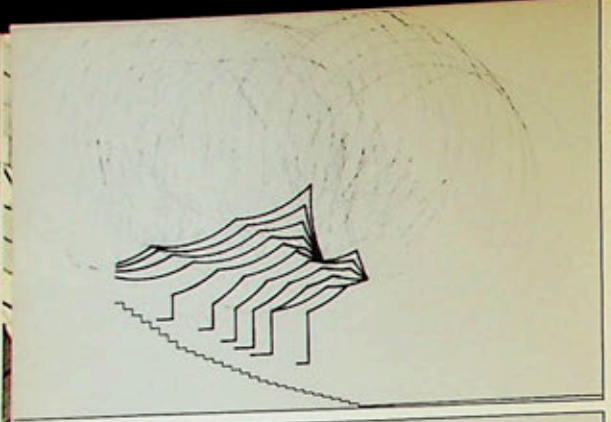
1 et *2* *Une fois le gros œuvre achevé, les voûtes des salles apparaissent dans toute leur audace. Le nouveau tracé en arc brisé, remplaçant les arcs paraboliques, et l'assemblage des voussoirs préfabriqués y sont clairement visibles, donnant à l'édifice une échelle et un rythme qui ne sont pas seulement la transcription formelle d'une image mais constituent une véritable entité organique.* *3* *à* *5* *Au-dedans, sur les gradins des salles, l'éventail nervuré des voussoirs — dont le profil est triangulaire — apparaît avec une grande force. Les éléments horizontaux sont les joues unissant les coques dans leur partie inférieure — la partie supérieure sera vitrée. C'est à l'intérieur de ce volume que devaient s'installer les voûtes suspendues des salles.* *6* *Un des couloirs de desserte, dont l'habillage était prévu, comme celui des salles, en contre-plaqué moulé.*

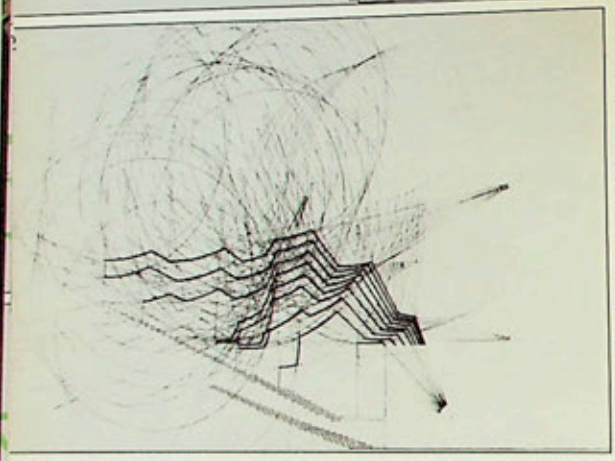


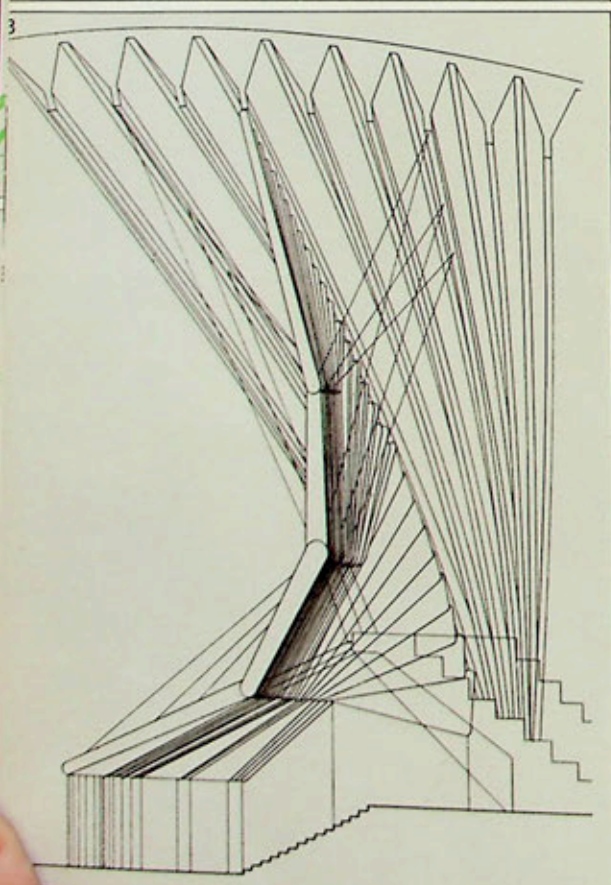

4


5


6





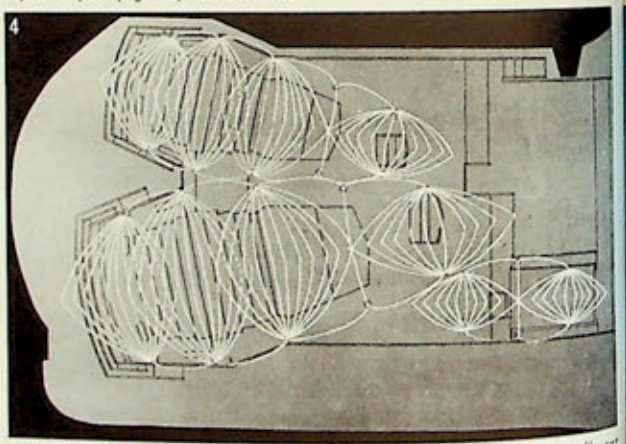


au bord du rivage. L'idée-esquisse (p. 44) concrétise dans une technologie contemporaine un besoin que d'autres civilisations avaient pu matérialiser, les mayas par leurs pyramides, le Japon par une architecture domestique transparente et suspendue...

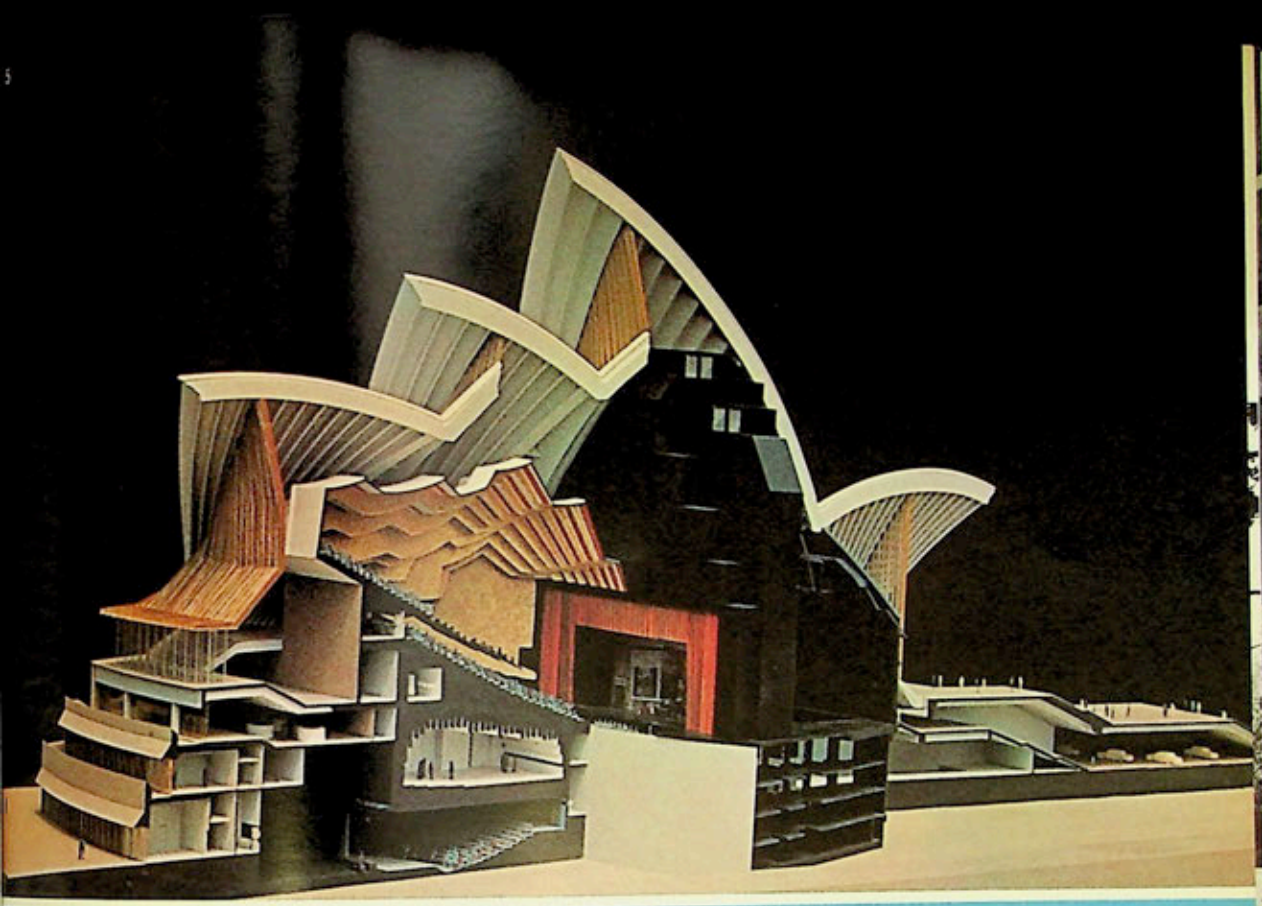
C'est à ce moment que se présente le concours, au-delà duquel le projet entrera dans la phase active de sa réalisation. Pendant que se bâtit le soubassement de béton, Utzon cherche la solution technique de la construction des voûtes. Après trois ans de travail, le bureau de l'ingénieur Ove Arup, chargé de l'étude du projet, capitule devant les difficultés techniques d'une réalisation aussi exceptionnelle et propose son exécution en acier. La construction et la couverture des voûtes paraboliques en voile mince de béton pose en effet des problèmes presqu'insurmontables. Joern Utzon aura alors une idée totalement neuve: celle de remplacer les arcs paraboliques par un tracé en arc brisé, reposant sur des formes segmentaires, donc toutes issues de la sphère. Dès lors, chaque voûte se décompose en une portion de sphère, réductible elle-même en secteurs rayonnant à partir d'un centre (voir pages 44-45).

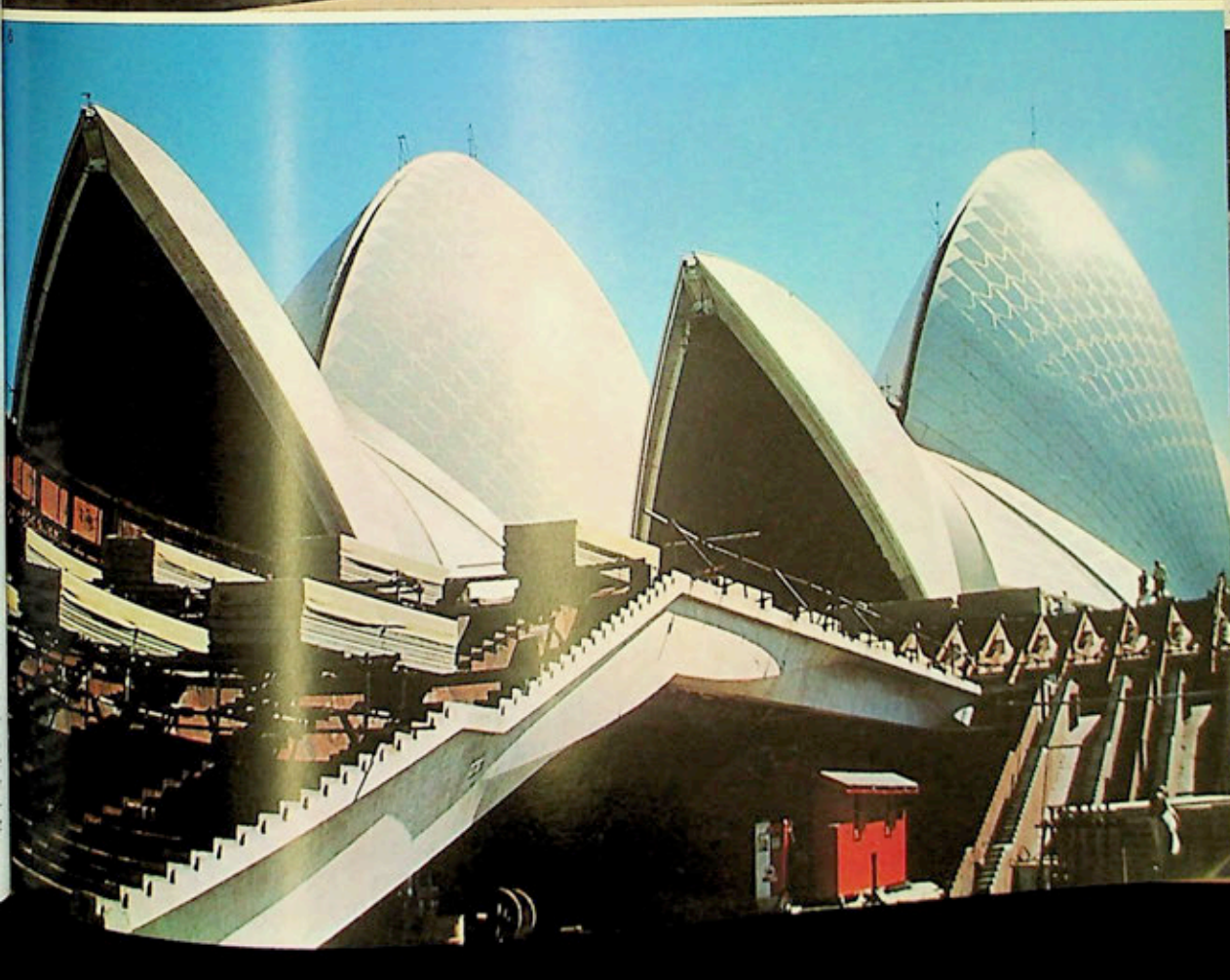
De cette découverte technique est issue la préfabrication des voûtes, constituées désormais par l'assemblage d'éléments répétitifs (voir page 43). La silhouette générale de l'édifice se redresse (voir pages 44 et 49) et il se revêt d'un manteau éclatant de céramique blanche, brillante ou mate, dont les assemblages en chevron et les bordures dessinent comme un immense plumage — le tracé en éventail de chaque secteur obligeait à la fabrication de carreaux spéciaux dont l'épiderme diffère légèrement du reste (voir page 42). A l'intérieur, Utzon avait décidé de suspendre les voûtes des salles — gigantesque conque qui assure une acoustique parfaite (voir page 49). On a beaucoup critiqué cette forme, qualifiée d'anti-fonctionnelle parce qu'il n'existait pas de correspondance entre la silhouette extérieure de l'édifice et son volume intérieur. Il y aurait beaucoup à dire sur cette remarque — et tout d'abord que les exigences de la structure diffèrent profondément de celles de l'acoustique, ce qui justifie le parti d'un plafond suspendu, autonome, répondant à ses propres lois (il en est de même dans les cathédrales gothiques, où la toiture ignore la forme des voûtes, sans qu'on songe à s'en formaliser...).

Joern Utzon avait fait appel pour Sydney aux mêmes acousticiens qui avaient réalisé la Philharmonie de Berlin avec Hans Scharoun (voir « L'Œil » n° 110): Cremer & Gabler. Le tracé en éventail de chaque salle était subdivisé en secteurs rayonnants, dont la couverture (Suite en page 88)

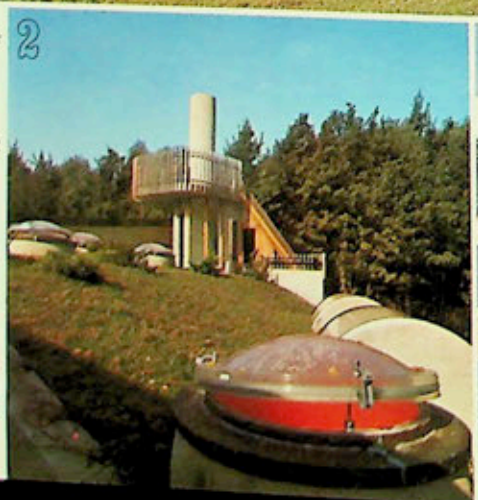


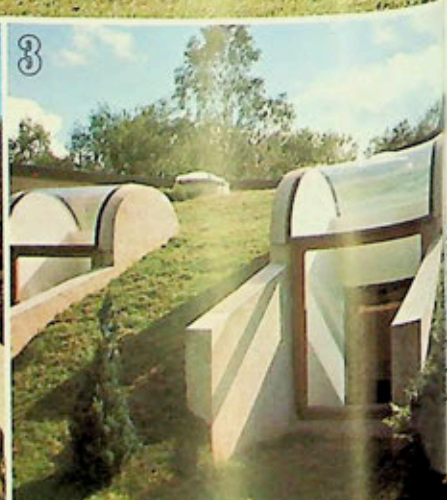
1 et *2* *Les plafonds suspendus des deux salles devaient être réalisés en contre-plaqué moulé. La structure de chaque secteur de l'amphithéâtre reposait sur une série de cercles formant une succession d'ondes correspondant aux réflexions des sons — Utzon explique que l'idée lui en est venue en regardant les vagues se briser sur le rivage.* *3* *Tenus par des meneaux de contre-plaqué armé, les vitrages suivaient à la fois le plan des salles et celui des coques, ce qui justifie leur épanouissement spatial. Ignorant les détails techniques mis au point par l'architecte, la nouvelle équipe est bien embarrassée pour leur exécution.* *4* *Sur ce schéma, Utzon a figuré le plan du soubassement avec le périmètre des plafonds et la projection des voûtes. La grande salle est celle de l'opéra, la plus petite pour les concerts. Le bâtiment indépendant est le restaurant.* *5* *La coupe de la grande salle, en maquette, résume les projets non exécutés d'Utzon. On y voit la relation des voûtes, des plafonds, des vitrages et des gradins, puis les cintres installés sous la plus grande des coques. Au-delà, le soubassement s'abaisse en gradins vers le sol naturel. Des salles sont installées sous les gradins, au même niveau que les parkings.* *6* *Cette image de l'opéra, une fois le gros œuvre achevé, résume ce qu'il restera du projet de Joern Utzon, dont l'aspect fantastique fait d'autant plus regretter l'inachèvement des intérieurs conformément aux plans initiaux.*





1 Le pavillon de chasse apparaît d'abord comme un vaste toit posé dans une clairière et dont la surface gauche, couverte en tavaillons de cèdre rouge, se relève pour envelopper une haute cheminée blanche. 2 Autour de la cheminée, on a aménagé un vaste salon. Sous le toit dont la pente est à cet endroit très forte, les vitrages laissent partout la vue libre sur le dehors. 3 Des fenêtres encastrées dans le talus éclairent les vestiaires, en contrebas. Surmontées d'un élément demi-cylindrique en plexiglas, ces ouvertures insolites permettent aux chambres, exposées au nord, d'être cependant ensoleillées. 4 Au sud, le pavillon domine un petit étang, qu'une estacade permet de franchir. Le toit se relève d'un mouvement insensible pour laisser libre une hauteur d'accès.

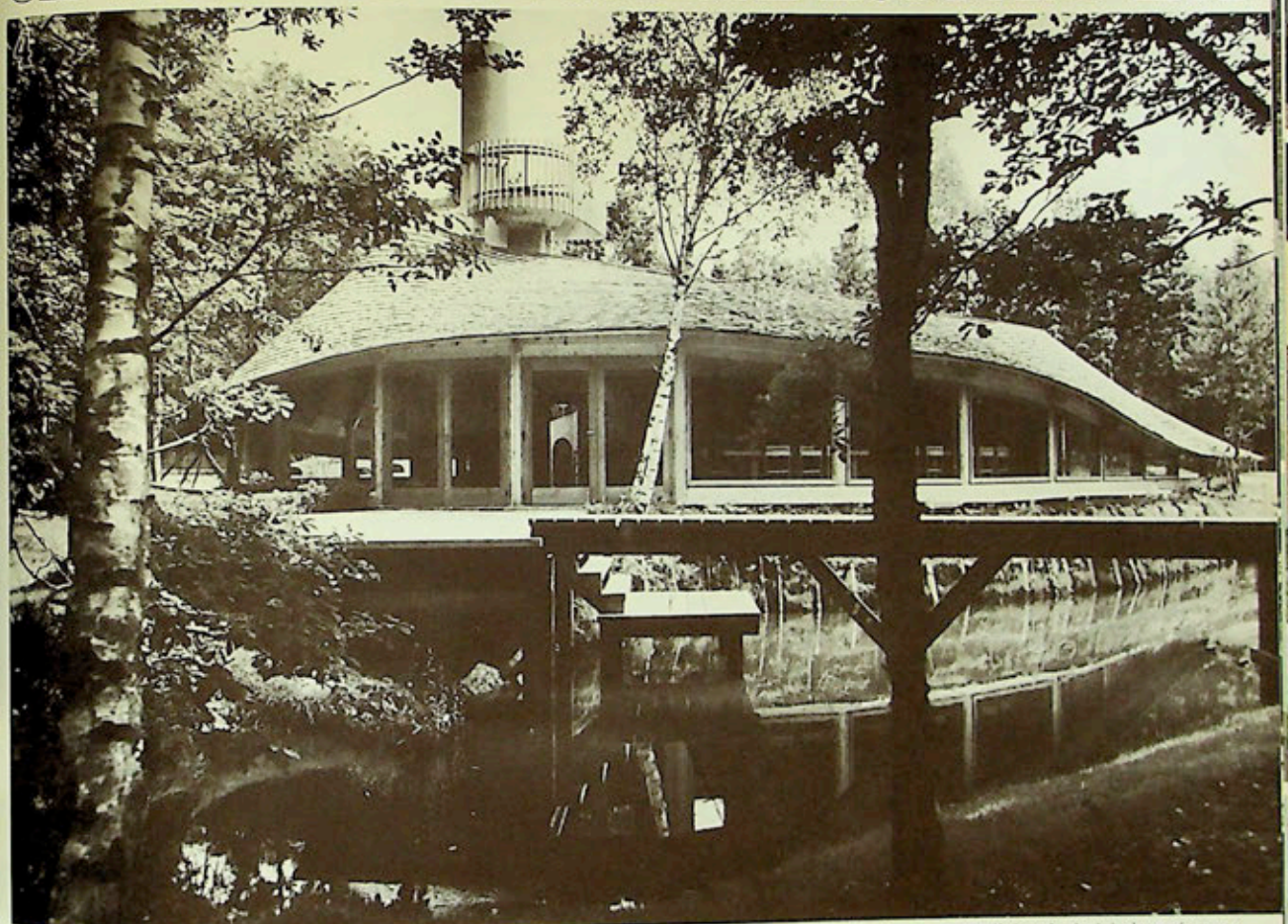




Photos Pierre Joly et Vera Cardot

Texte de Pierre Joly

UN PAVILLON DE CHASSE AUJOURD'HUI

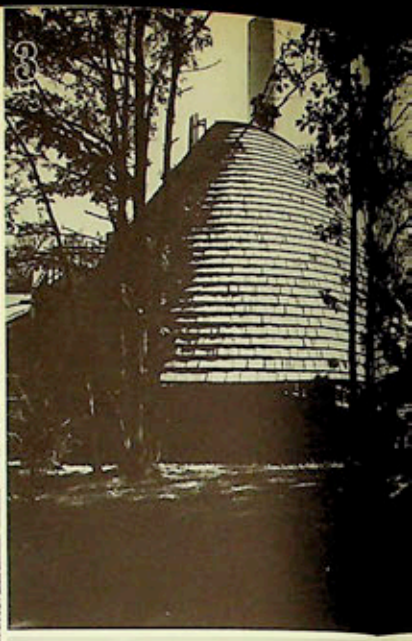


Texte de Pierre Joly

Les bois, aux abords de Chevreuse, font présager la forêt de Rambouillet, qui est proche. Ces domaines boisés, que l'urbanisation commence à entamer, sont ce qui reste des chasses d'autrefois. Le relief en est pittoresque, la géologie et les défrichements concourant à diversifier l'aspect des pentes sablonneuses, où croissent les plus grands arbres, de la vallée cultivée et du plateau, dont le sol argileux, creusé de mares, est le domaine du bois taillis. Tel était le site proposé: une clairière plantée de petits chênes et de bouleaux.

Pour s'y adapter, la tradition, brandie pourtant avec autorité par l'administration départementale, offrait peu de ressources. Ces taillis n'ont jamais été habités, parce qu'ils sont peu habitables... Au surplus, les styles, dans cette région depuis longtemps soumise à l'influence culturelle de la Cour et de Paris, sont des styles d'époque et le moindre examen un peu attentif des fermes et des châteaux des environs fait apparaître une pluralité de manières et de matériaux, qui ne laisse rien subsister de cette fabrication à usage réglementaire: le style régional. On ne pouvait davantage se référer aux traditions de la chasse: la chasse a changé de sens et tout le cérémonial qui l'entourait s'est transformé. Un pavillon de chasse, du temps des chasses seigneuriales, pouvait prendre l'apparence d'un temple où célébrer le culte d'une déesse vaguement littéraire. Mais qui viendrait faire allusion, aujourd'hui, à cette mythologie? On sacrifie désormais à une autre déité, la nature que l'on célèbre en partant à pied de bon matin, vêtu de gros drap vert et lourdement chaussé de bottes, à travers les taillis mouillés et les brouillards de la vallée. On rapporte à midi une fatigue salubre et la vague conviction d'avoir renouvelé, avec les choses et les bêtes, le noble contrat ancestral — même si la clause la plus cruelle, tuer pour vivre, n'est plus remplie que symboliquement...

Faute de précédent, la solution architecturale devait donc être inventée à neuf. Les architectes ont d'abord choisi de préserver scrupuleusement le paysage: ne pas arracher un seul arbre, mais s'en servir au besoin pour retenir les terres, ne pas combler l'étang, mais le mettre à profit pour situer la construction, bref: faire du paysage, d'abord inorganisé, un site véritable, en établissant une relation privilégiée entre le bâtiment et le lieu. Le choix d'un site est du domaine de l'invention. Les civilisations anciennes y mettaient quelque magie, ou religion: signe que le choix devait apparaître comme dicté par la nécessité. L'art de l'architecte, dans ce domaine, tient de la divination. Compris comme il vient d'être dit, le choix du site fait donc la moitié de l'architecture:



les arbres, la clairière, les chemins et l'étang font autant pour l'habitabilité du lieu que la construction elle-même. Un même geste modèle tout à la fois le bâtiment et le paysage, pour traduire un même mode de vie.
L'essentiel de la construction est un vaste toit posé sur le sol, presque sans lui peser. La surface gauche résulte du jeu de deux courbes réunies par des droites: les deux appuis (maçonnerie d'un côté, poteaux moisés réunis de l'autre par des pannes) recevant les chevrons rayonnants. Cette toiture se modèle au gré des besoins. Elle forme à l'entrée un large auvent couvert très bas, qui offre au retour des chasseurs un abri accueillant, à travers lequel se devine, par une entrée vitrée, la chaleur de l'intérieur. Puis elle se relève jusqu'à une large baie, ouvrant à deux battants sur l'estacade qui franchit l'étang, et s'abaisse à nouveau pour rejoindre presque le sol, au nord. Le pourtour du bâtiment étant entièrement vitré, du sol au toit, la vue sur le dehors ne rencontre pas d'obstacle, mais la pente débordante de la couverture préserve le sentiment d'un espace intérieur, abrité.
A part ce vaste espace couvert, dont la forme même préserve, au-dedans comme au-dehors, la continuité, tout ce qui devait être construit en dur: les vestiaires, pour changer confortablement de vêtements, le petit bureau du directeur de la chasse, les sanitaires ont été largement enterrés. La construction est donc franchement dissymétrique, ou si l'on préfère faite d'un envers et d'un endroit, moitié tente et moitié tanière... On a cherché dans l'architecture une image conforme à cette rusticité du mode de vie que j'ai évoquée tout à l'heure. Le choix des matériaux y est pour beaucoup, le bois jouant un rôle essentiel: mélèze massif de la charpente ou tavaillons de cèdre de la toiture. La construction de la couverture gauche n'exigeait, à proprement parler, l'exécution d'aucune prouesse technique, mais une entente du matériau et

1 La construction est franchement dissymétrique, voire composite. Les services, orientés au nord, sont construits en béton et en grande partie enterrés.
2 Le mouvement du toit qui se relève s'apparente aux courbes naturelles du paysage, plus qu'à une géométrie que nous avons coutume d'associer avec la notion d'architecture...
3 Le toit se referme sur lui-même à l'ouest, pour abriter le salon dont la haute cheminée domine l'ensemble.
4 La toiture ménage un large abri extérieur où l'on peut tenir les chiens, au retour de la chasse. L'escalier donne accès à une terrasse et au belvédère, qui s'accroche à la cheminée.

du principe constructif qui est chose bien plus rare. On a trouvé ces qualités chez un charpentier renommé, vieux compagnon de France, Longépé, qu'il serait injuste de ne pas nommer ici. « Notre geste intellectuel encore désordonné et confus, explique l'un des architectes, J.-M. Roques, est devenu grâce à lui une réalité sensible. »
Il n'est nul besoin d'ajouter que le dialogue avec de tels artisans suppose qu'on trouve un langage commun, c'est-à-dire qu'on aborde les problèmes de construction dans leur vérité. On en dirait autant du gros œuvre, confié à l'entreprise Vergonjeanne, et qui supposait la solution de difficiles problèmes de maintien des terres.
Le budget étant, à l'origine, très limité, l'architecture devait trouver en elle-même sa pleine expression, et on ne doute pas qu'elle n'y soit parvenue. Mais le client s'étant, par la suite, piqué au jeu, les architectes eurent les moyens d'aménager l'intérieur dans un esprit qui assure une parfaite cohérence de l'ensemble. A la fin, le pavillon de chasse se devine au détour d'un chemin, comme surgi d'un rêve d'enfant, comme ces maisons des contes de fées qui apparaissent aux yeux du voyageur égaré à point nommé pour abriter notre rêverie. Cette part de rêve transforme l'architecture que l'on voit, en architecture où l'on vit. Elle nous permet d'habiter ou, si l'on préfère, elle permet à l'architecture de retrouver le chemin de notre imagination.

Architectes: B. Brzeczkowski, E. Brzeczkowska, J.-M. Roques.

1 Au mouvement du toit qu'on entrevoit, à travers les arbres...
2 ... répond à l'intérieur la courbure du bar, construit d'une seule poutre en bois lamellé-collé, de neuf mètres de développé, évidée et sculptée à la main.
3 La table de salle à manger, également faite d'une poutre en lamellé-collé, suit pareillement la courbe du plan. Le sol est dallé de terre cuite, en dalles d'une dimension inusitée.
4 A droite de l'entrée, un râtelier attend les fusils. Le bois règne en maître dans l'aménagement intérieur, comme dans la construction elle-même: charpente en mélèze massif, menuiseries en red cedar et pin naturel.
5 L'intervalle entre la charpente et le sol étant vitré sur tout le pourtour, le bâtiment reste partout transparent à la vue, toute idée de fenêtre oubliée.
6 Le salon est généreusement meublé d'un large canapé habillé de peau de cheval. Assis devant la cheminée, la vue se perd au ras du sol dans le sous-bois où, le soir, on verra sans doute apparaître les daims, qu'on entretient pour le plaisir.

3
4
5

UNE BANQUE NON CONFORMISTE

Pierre Joly

Architectes: ANDRAULT ET PARAT.

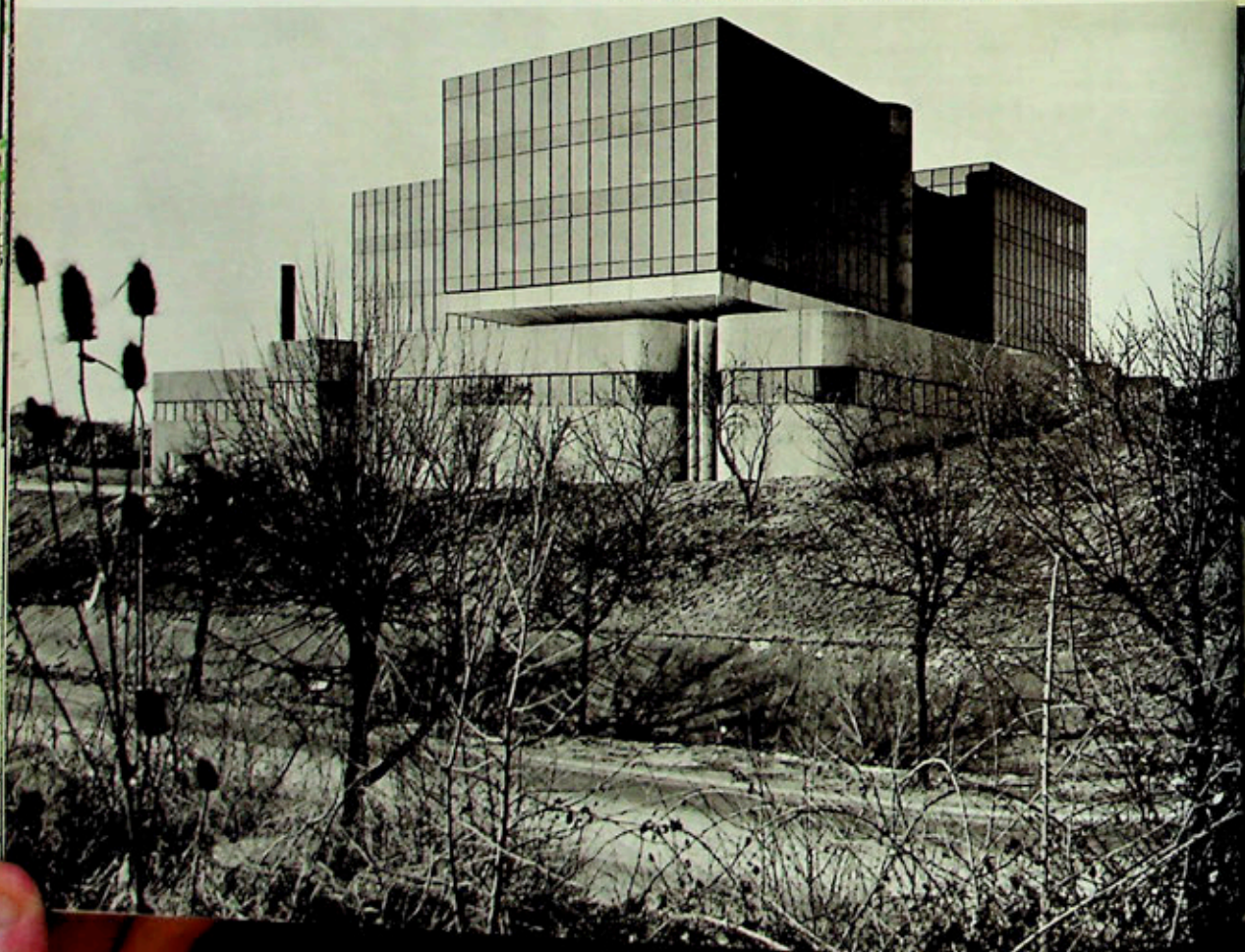
Cinquante ans d'un rationalisme abusif (on dit aussi: fonctionnalisme) nous ont fait perdre le fil de l'invention architecturale. L'idée que « la fonction crée l'organe », abandonnée par la biologie, mais non par les théoriciens patentés de l'art de bâtir, a pratiquement interdit tout dialogue entre architecte et usager, desséché toute culture architecturale. Il n'est donc pas superflu de s'interroger sur les conditions de la naissance de ce type de bâtiment si caractéristique de notre temps: l'immeuble de bureaux.

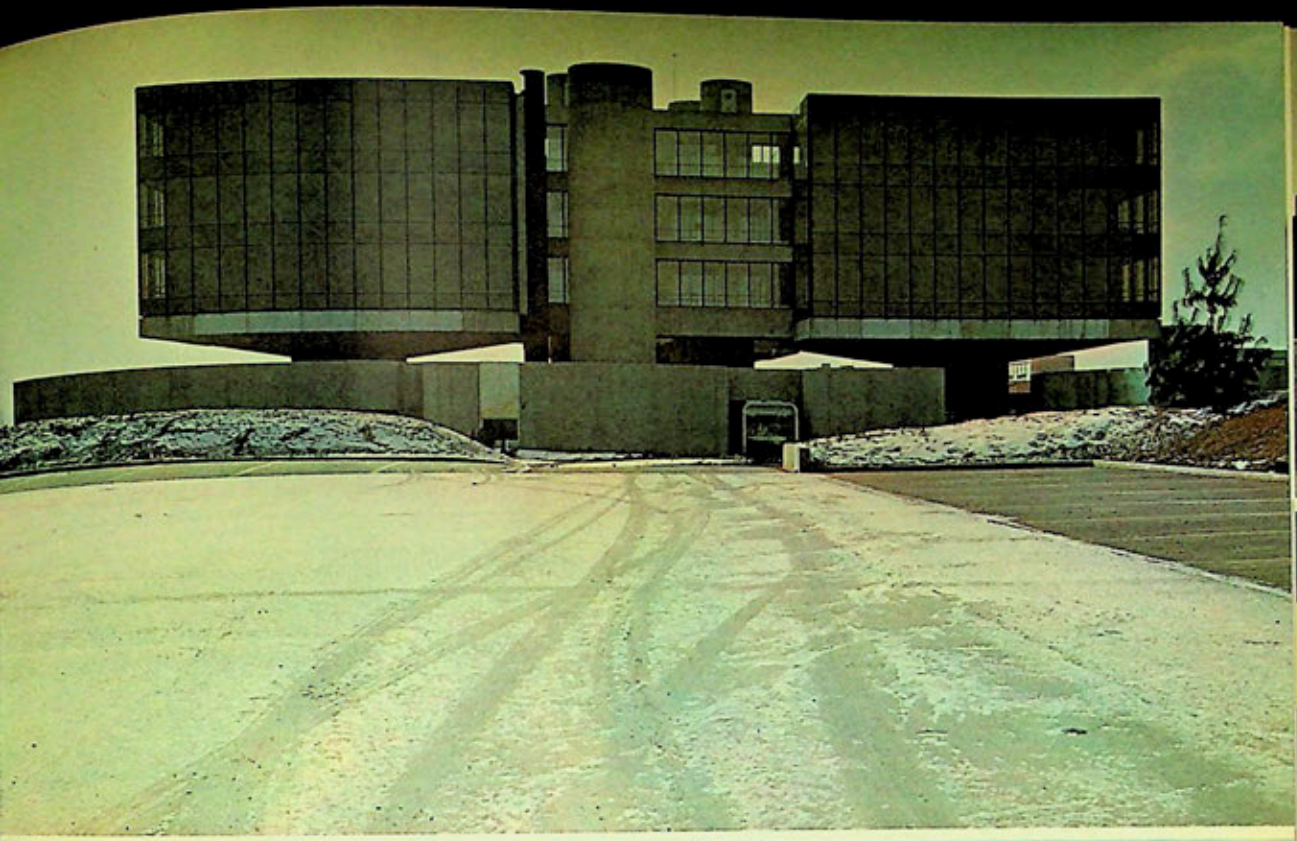
La forme d'un tel bâtiment obéit en réalité à deux sortes d'exigences, les unes rationnelles, les autres non. Les premières sont du domaine de l'usage: elles sont traduites dans le programme qui devrait, en principe, donner une description complète de l'utilisation. Mais déjà, il est facile de comprendre que les relations qui s'établissent en fait, de service à service et de poste de travail à poste de travail, voire d'homme à homme, à l'intérieur d'un organisme administratif, sont différentes de celles qui sont inscrites dans les hiérarchies supposées, dans les organisations reconnues. Les schémas de fonctions avaient donc pour premier défaut de ne pas correspondre aux systèmes de relations véritables.

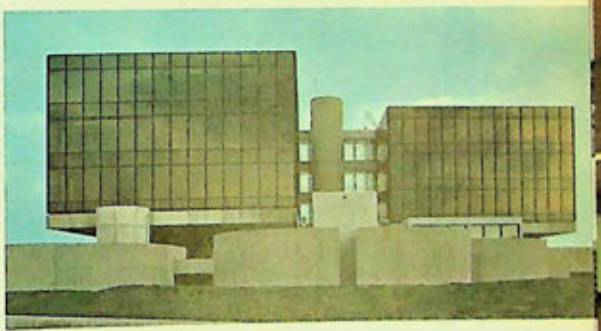
On a appris, depuis peu, qu'il convenait de ne pas prendre pour argent comptant la représentation qu'une organisation humaine se donne d'elle-même, et qu'il fallait, sous peine d'inefficacité, substituer un organigramme réel à ces organigrammes idéaux. On emploie pour cela des méthodes raffinées, apprises de la sociologie et qui mettent à profit les possibilités offertes par l'ordinateur pour le « traitement » d'un grand nombre de données. Mais ce sont là des méthodes rationnelles et le nouveau rationalisme ne s'écarte pas, dans son principe, de l'ancien: il « intègre » simplement quelques variables de plus.

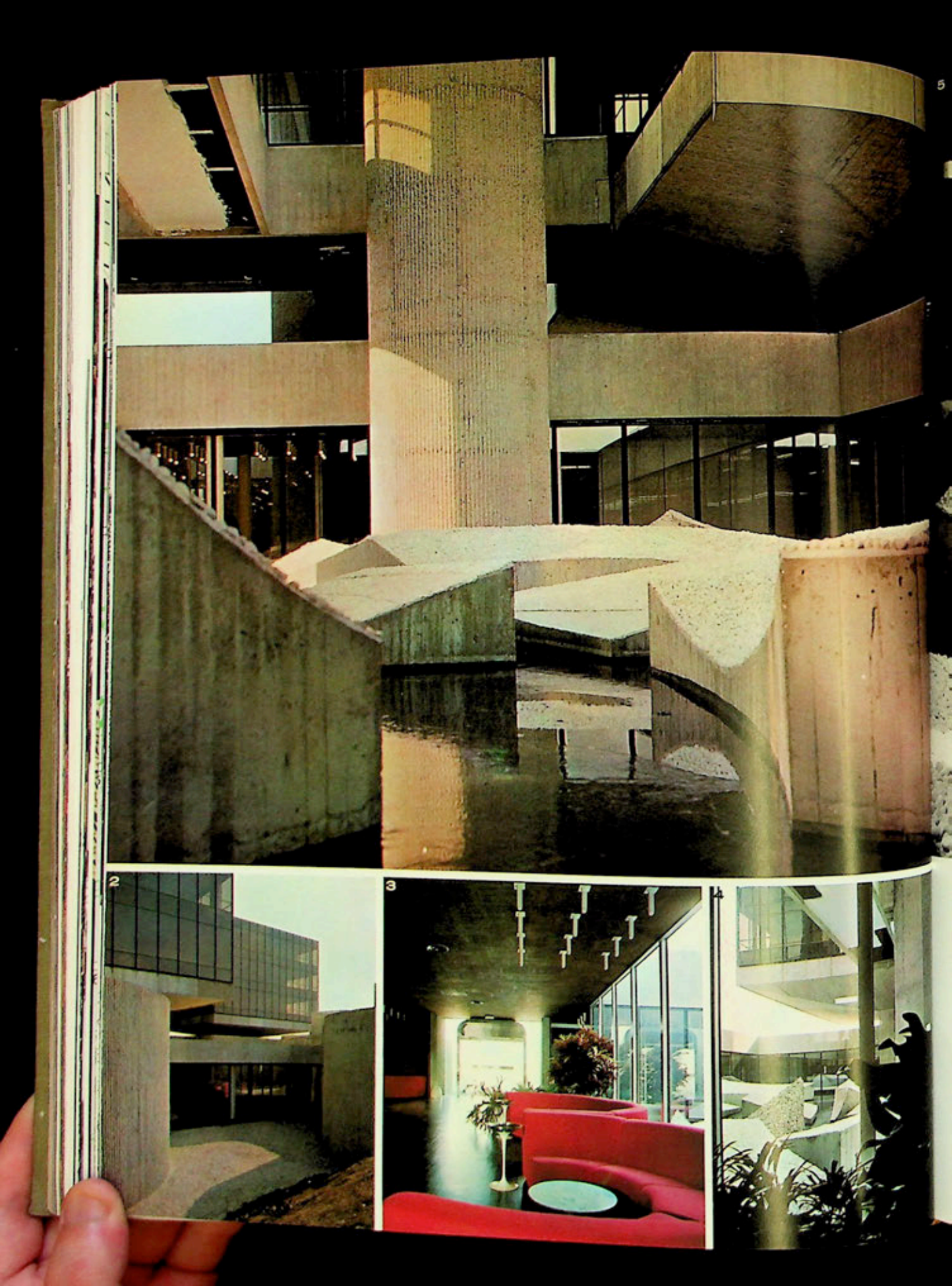
De l'autre sorte d'exigences, il n'est généralement rien dit en clair, dans le dialogue entre l'architecte et son client. Mais elles pèsent lourdement sur l'imagination de l'un et de l'autre. On peut les résumer en disant que le bâtiment doit donner, des activités qu'il enferme, une image conforme, c'est-à-dire qui réponde à celle que le client et la société dans son

L'aspect extérieur du bâtiment, dont on fait le tour ici en quelques images, manifeste l'originalité de la conception architecturale. Au-dessus d'un rez-de-chaussée enveloppé de murs en béton banché et cassé, très librement dessinés et dont la forme fait une large place à la courbe, trois volumes cubiques, enveloppés d'un double vitrage filtrant en Twindow LHR Solarbronze (P.P.G. Industries, Sovedim) abritent les bureaux. Les liaisons verticales (ascenseurs et escaliers de secours) sont traitées en volumes cylindriques de béton. Des passerelles relient, à tous les niveaux, les blocs de bureaux. (Gros œuvre: entreprise Devars-Naudo).

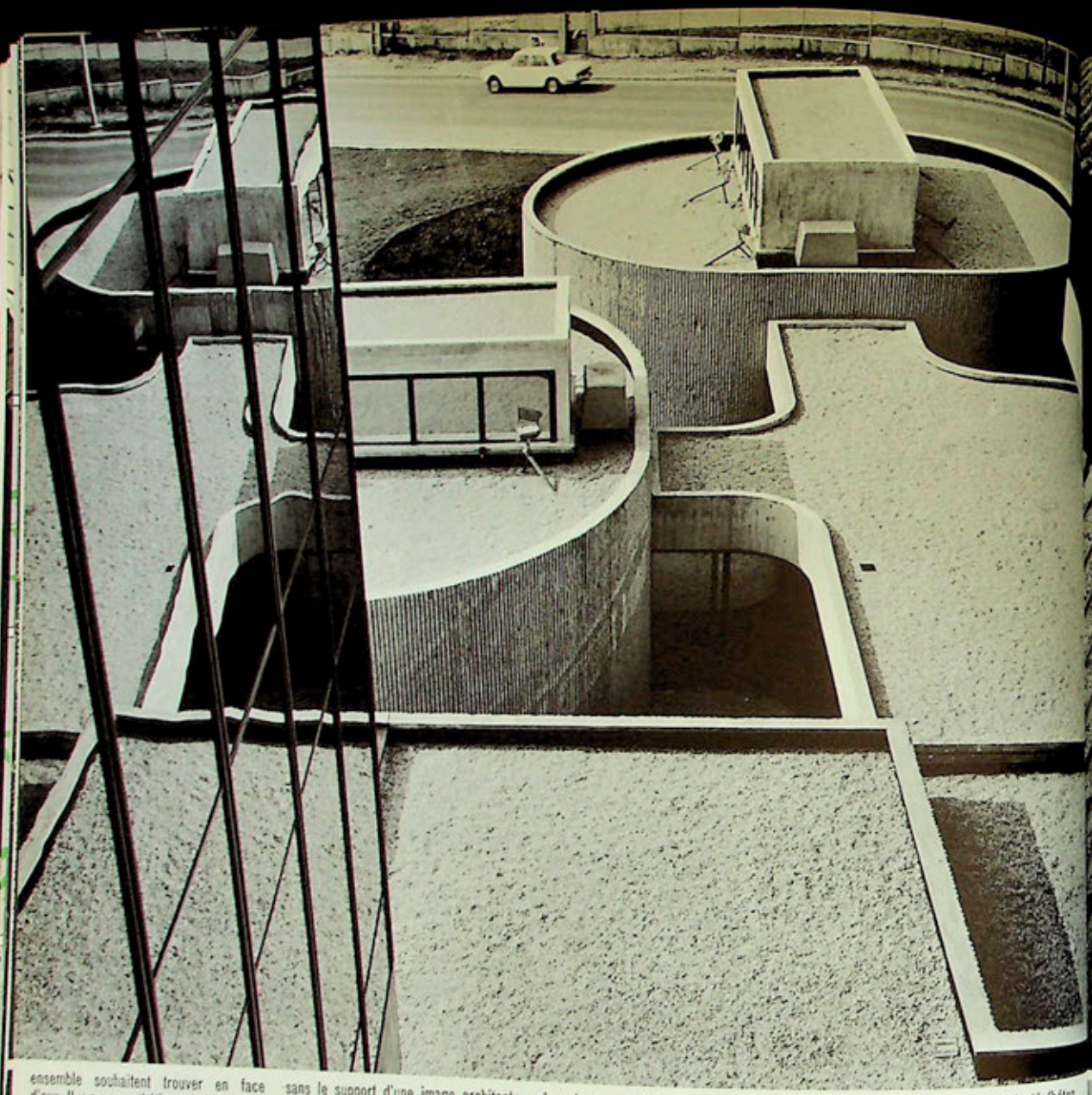







5
2
3

1 et 5 Une large cour intérieure éclaire le hall d'entrée et les circulations en rez-de-chaussée. Elle est animée par Yvette Vincent et Bernard Alléaume d'une grande composition sculpturale en béton habillé de galets de marbre dont les blocs, comme les icebergs d'une « banquise » (le jeu de mots a tenté, bien sûr, les employés de la banque...) se reflètent dans l'eau d'un bassin.
2 Les volumes en béton cassé de deux salles de cours semblent défendre comme les tours d'une forteresse ce petit hall vitré (f. 6) qui dessert un ensemble de salles d'enseignement et la bibliothèque du personnel.
3 et 4 Le hall d'entrée du public est meublé de sièges courbes, habillés de jersey pourpre (Mobilier International) dessinés par J. Marange, qui est également l'auteur de tous les bureaux et meubles de rangement (exécutés par T.F.M.). Les équipements proprement bancaires (guichets auto banque, portes blindées) ont fait l'objet d'une mise au point particulièrement étudiée (Bauer), de même que la signalisation intérieure et extérieure — lettres découpées, photocomposition sur plaques d'aluminium mobiles, éléments suspendus ou caissons lumineux (Décorelief).

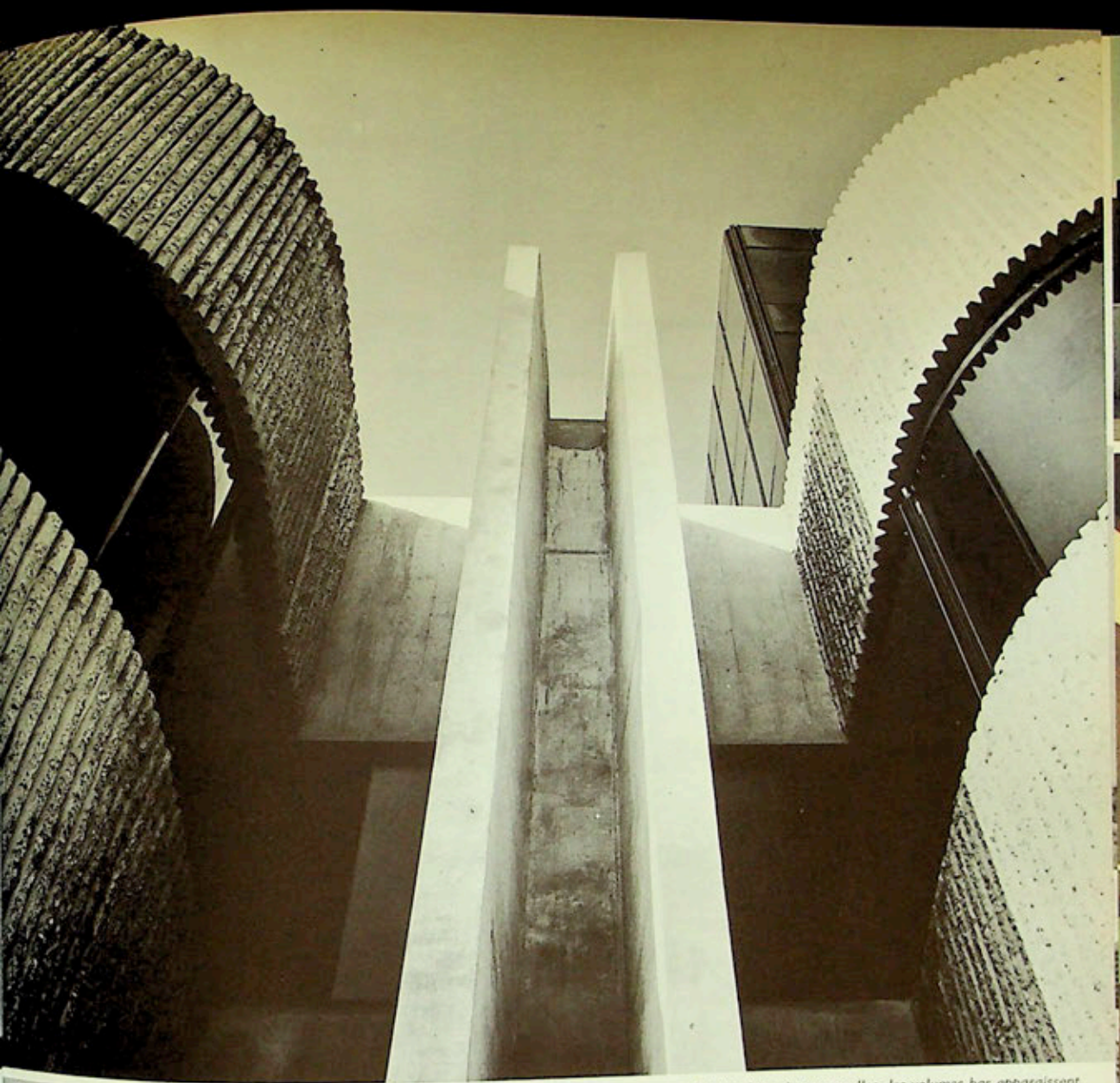


ensemble souhaitent trouver en face d'eux. Il y a une esthétique de l'immeuble de bureau, qui repose sur une sorte de complicité entre le constructeur et l'usager. On s'accorde sur une apparence lourde de sous-entendus culturels. On suppose une forme, et l'usage de matériaux convenables: matériaux nobles, ou du moins « anoblis », selon l'ineffable épithète à la mode...

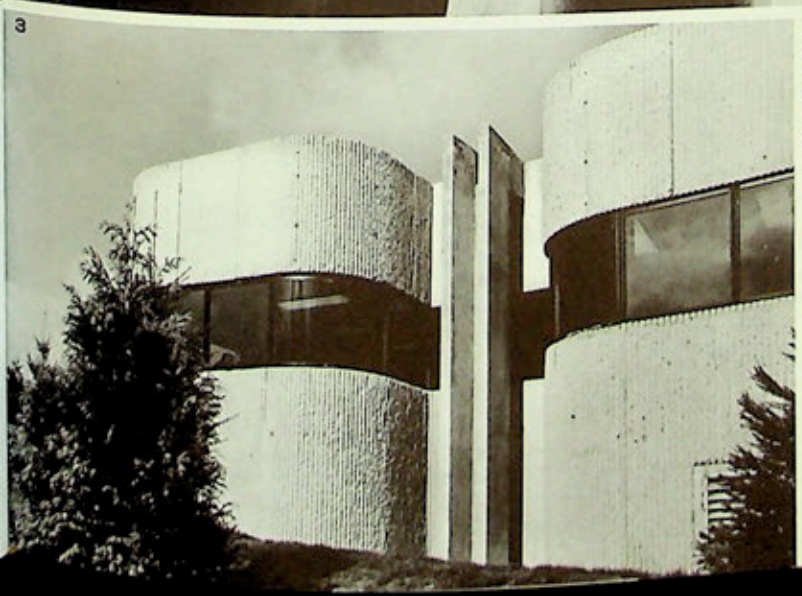
L'architecte ne peut tout à fait ignorer ces exigences inavouées. Si toutefois il se borne à les satisfaire, il tiendra pour acceptables les modèles d'hier, et renoncera à l'invention. Bien entendu, le programme du siège de la Caisse Régionale du Crédit Agricole, à Auxerre, répondait à cette rationalité nouvelle dont j'ai parlé. Etabli après une enquête approfondie, il se présentait comme un document remarquablement complet et précis. Mais il est bien difficile de penser une organisation sans le support d'une image architecturale. Le programme supposait donc un schéma formel et renvoyait implicitement à un type de bâtiment connu.

La difficulté, pour les architectes, était de faire accepter une autre forme, inattendue. Le bâtiment qu'ils ont construit est surprenant, voire un peu énigmatique. « Est-ce une usine? » me demandait un passant — et il faut convenir que les deux cheminées monumentales de la chaufferie, traitées comme partie de la composition architecturale, peuvent dérouter l'imagination. Mais sans quelque effet de surprise, quelle architecture suscitera l'adhésion? En subdivisant le volume des services en trois éléments équivalents (trois plots habillés de verre filtrant et portés en surélévation par un noyau technique) les architectes ouvraient une possibilité d'extension ultérieure. Mais surtout, ils tournaient le principe hiérarchique sur lequel on voit bien que sont établis la plupart des complexes de bureaux. En mettant en évidence les circulations, les passages, au lieu de les envelopper dans le secret de la bâtisse, ils mettaient en valeur le mouvement, le plus souvent absent jusqu'à l'ennui de ce type de construction. C'est le jeu des relations, à l'image des liaisons chimiques figurées dans les modèles moléculaires, qui sert ici de principe d'organisation des masses. En distrayant enfin de la masse des services, non seulement les locaux techniques, mais tout un ensemble d'annexes (y compris le hall d'entrée) pour les traiter à part et dans un esprit tout à fait différent, ils introduisaient volontairement une diversité, voire une disparité dans l'apparence même de la construction. Ces locaux en rez-de-chaussée sont enveloppés dans des coquilles de béton banché dont l'aspect de surface est fortement accidenté (béton « cassé »). Cette disparité technologique, recherchée comme un effet de contraste, affirme du même coup la diversité des activités qu'enferme le bâtiment et celle des hommes qu'il abrite, en refusant l'uniformité qui semble la règle du genre.

A la fin, cela va sans dire, il est satisfait avec scrupule à l'organigramme le plus exigeant. Le problème posé a donc été traité avec maîtrise mais non sans quelque ironie. Avec la complicité du maître d'ouvrage (le Crédit Agricole n'est, après tout, pas tout à fait une banque comme les autres, et pourquoi le laisserait-il oublier?) Andrault et Parat proposent un modèle non conformiste d'immeuble de bureaux. Ils donnent du même coup à réfléchir sur la rationalité supposée de certaines formes architecturales, pourtant communément acceptées ou tenues, dans le meilleur des cas, pour un mal inévitable.



3



1 Vus d'une des passerelles, les volumes bas apparaissent traités comme des éléments distincts, dont les liaisons sont affirmées en plan. L'esprit, on dirait volontiers baroque de leur dessin, contraste avec la rigueur du mur-rideau.
2 et 3 Les goulottes d'évacuation des eaux pluviales, utilisées comme des éléments sculpturaux, rythment les articulations des volumes du rez-de-chaussée.

UN MODÈLE D'ÉCOLE

Architecte: Jean-Loup ROUBERT, avec R. T. R. architectes associés et P. BABINOT, assistant

Texte de Pierre JOLY

On le sait, les Ecoles Supérieures de Commerce sont pour la plupart des établissements privés, gérés comme il est de leur vocation de le faire par les Chambres de Commerce. L'école de Reims, créée après la première guerre mondiale, avait été municipalisée en 1938. Elle était depuis lors logée dans des locaux d'emprunt, ceux du Collège technique, et la solution, d'abord avantageuse, était devenue peu à peu impraticable. Reprenant ces dernières années à sa charge l'établissement, la Chambre de Commerce de Reims décida de l'installer « dans ses murs ».

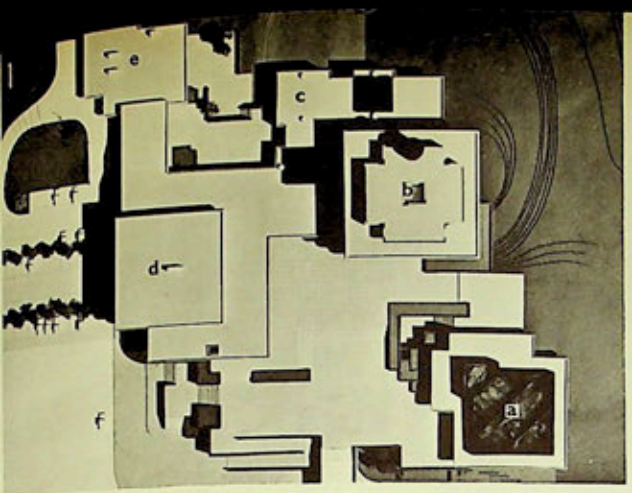
Le terrain choisi, acquis par la Ville, est situé dans la ZUP dite de « la Croix-Rouge ». Les villes que l'on disait autrefois tentaculaires poussent aujourd'hui vers la campagne d'étranges prolongements, pseudopodes banlieusards, sans l'individualisme et le désordre, tous comptes faits plus humains, des banlieues pavillonnaires. Ce sont des villes-sans: sans commerce, sauf les super-marchés, sans piétons, sauf les allées et venues inévitables des enfants d'âge scolaire, sans arbres, sauf les baliveaux alignés des mails et des espaces verts, sans rien de ce qui fait les villes. Ce sont aussi des quartiers contournés de voirie, cernés de boulevards et de parkings. Telle est à Reims la ZUP de la Croix-Rouge, qui domine la ville entre la route d'Epernay et celle de Paris.

Il arrive qu'on ajoute à ces univers d'absurdité réglementaire des « ensembles universitaires », sous prétexte de campus. L'idée, répandue autrefois par des esprits bien intentionnés à l'occasion du projet (aujourd'hui bien proche de l'échec...) d'Orléans-La Source était de mêler l'Université à la vie urbaine. La réalité est de juxtaposer l'une à l'autre dans un espace qui n'a d'urbain que l'intention. Cet urbanisme abstrait n'a pas fini de décevoir... Quelques-uns sont conscients de ce qu'un tel « environnement » sécrète de ségrégations et de solitudes et ils s'efforcent d'y trouver quelque remède, autant qu'il est en leur pouvoir. Bien entendu, l'École Supérieure de Commerce sera reliée au Centre-Ville par une voie de desserte rapide qui en rendra sans doute l'accès facile en voiture. Ceci explique la part de roi faite par le programme à un vaste parking, pourtant déjà insuffisant, comme il était prévisible. Il m'importe davantage que l'École soit un jour prochain reliée par une passerelle, enjambant la voirie pléthorique, aux facultés ses voisines et que le forum qui y donne accès soit destiné, un jour, à servir de voie piétonnière pour joindre un quartier à construire au parc futur, dont les arbrisseaux émergent pour l'instant à grand-peine de la folle végétation d'un terrain vague. Ce forum, en tous cas, donne à l'École le seuil de silence dont elle a besoin: un espace calme et ordonné. Ces terrasses traversées, on peut oublier le désert environnant, parcouru de voies triomphales.

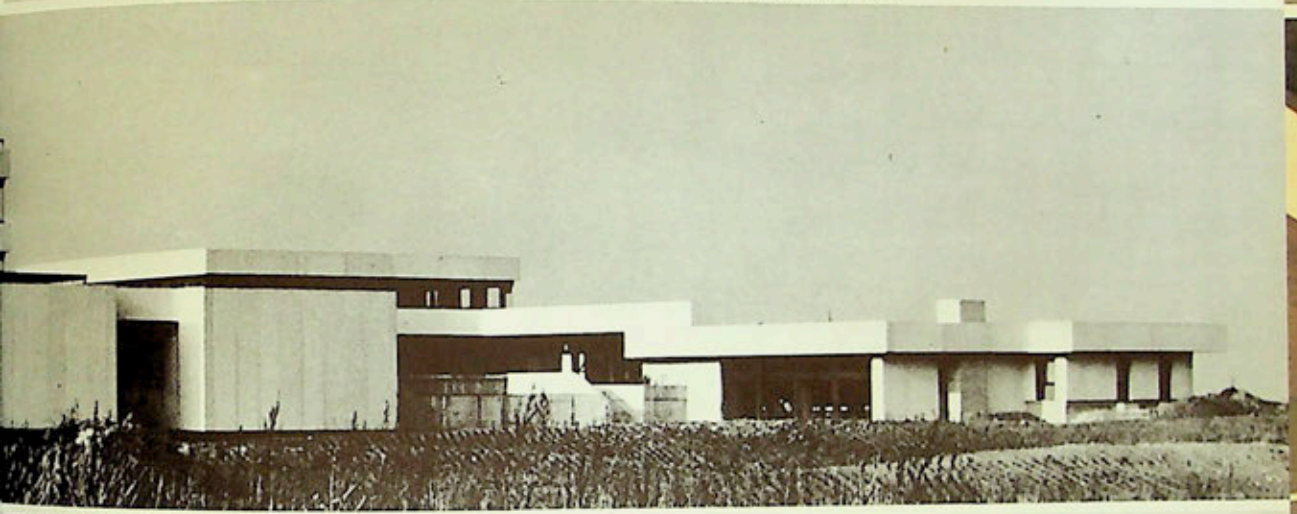
Ainsi, le bâtiment est véritablement « intégré » au site, c'est-à-dire mis en relation avec le lieu, si contestable qu'en soit le choix. Le jardin d'un hectare qui en dépend jouxte le parc public, les facultés de droit et de lettres sont à proximité, les chances, si précaires soient-elles, d'une vie urbaine sont préservées.

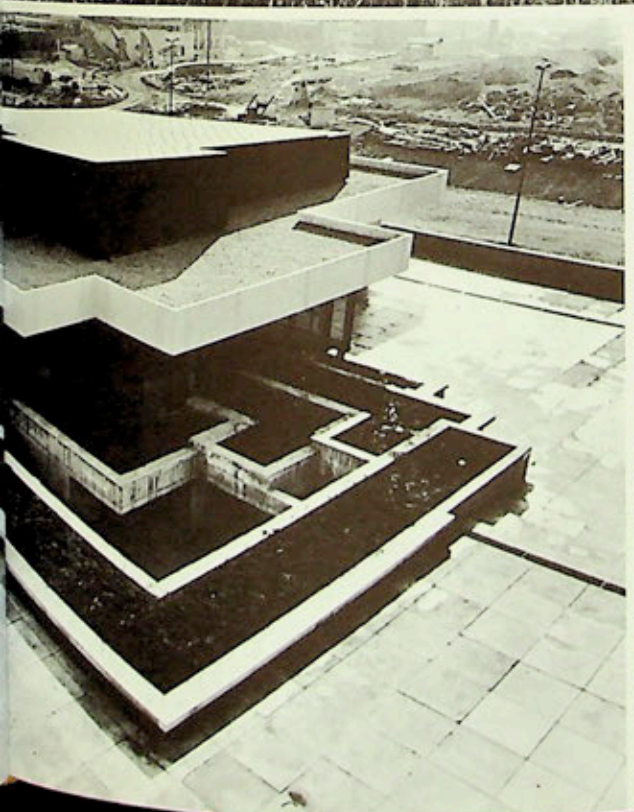
La vocation originale de l'Institut Supérieur de Gestion de Reims, qui recouvre tout un ensemble d'activités d'enseignement supérieur et de recherche, permettait d'échapper aux formes stéréotypées des établissements d'enseignement. Le client n'imposait pas de normes, ni de règlements: il proposait seulement un programme. La plus grande partie des locaux, laboratoires, studio de télévision et amphithéâtres, est donc accessible au niveau du forum par un large espace de rencontre, sorte de salle des pas-perdus que prolongent des couloirs de dégagement. Symbole de cette accessibilité, un vaste escalier, dont l'architecture a été particulièrement étudiée, dessert le bâtiment

Photos Pierre Joly et Vera Cardot



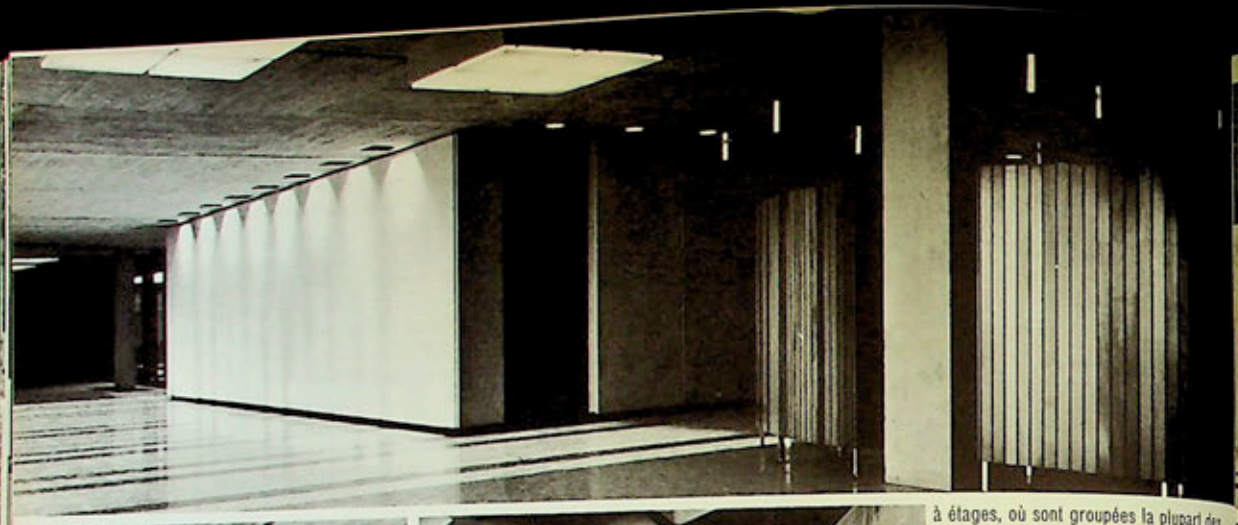
1 Le plan se lit clairement: la terrasse, en contrehaut, abrite un vaste parking couvert. Elle sera reliée plus tard par une passerelle, figurée ici, à l'ensemble universitaire voisin. Elle donne accès, de niveau: **a** au grand amphithéâtre, détaché pour pouvoir être ouvert au public du dehors aussi bien qu'aux étudiants; **b** au bâtiment principal, qui groupe l'administration et les salles de cours de première et deuxième année; **c** aux amphithéâtres ordinaires; **d** à des salles de travail et aux salles de cours de troisième année.
Le foyer des étudiants (**e**) ouvre sur une cour intérieure et sur le parc. Ces dispositions se reconnaissent aisément sur les vues générales du bâtiment, prises depuis le parc à l'est (2) et sur l'angle nord-ouest (4). La rigueur d'aspect du bâtiment tient pour une bonne part au contraste entre la blancheur à peine teintée des panneaux de shockbéton et le brun sombre des menuiseries d'aluminium anodisé (anolok) qui encadrent les vitrages. En (3) et (6), vues du grand amphithéâtre. La découpure des angles répond au plan cruciforme des poteaux d'ossature. La couverture, de cuivre rouge, est modelée pour abriter le plafond de la grande salle et les volumes techniques.

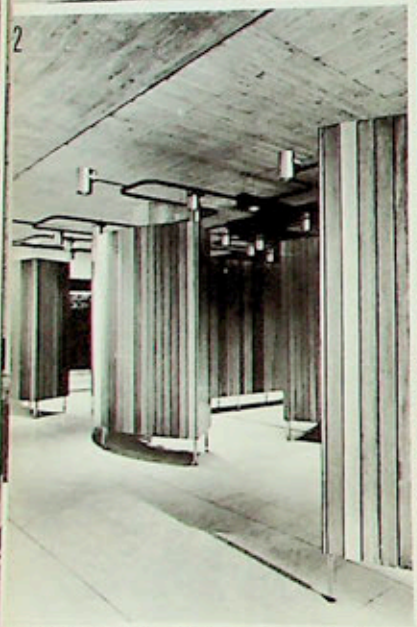




4

5





1 Le hall d'entrée, traité comme une vaste salle des pas perdus, ouvre à l'ouest sur les terrasses. Il est éclairé par de larges boîtes à lumière de plan carré et des spots, alignés le long des parois, traitées en shockbéton, de l'amphithéâtre.

2 Les vestiaires des élèves sont disposés dans le prolongement du hall d'entrée. Ils ne sont ni enfermés dans des réduits obscurs, ni voués à une accumulation désordonnée, mais simplement enveloppés dans des coquilles de bois teinté, de couleur vive.

3 Le grand amphithéâtre est desservi par une entrée dont le sol (ainsi que le comptoir du vestiaire) est entièrement revêtu de dalles de caoutchouc noir (Pirelli). A proximité, un petit salon est confortablement aménagé pour recevoir hôtes et conférenciers (décorateurs: Denis Voisin et Jean-Pierre Boutry).

4 Détail de l'escalier du bâtiment principal. On a rendu manifeste, dans le béton, le tracé constructif.

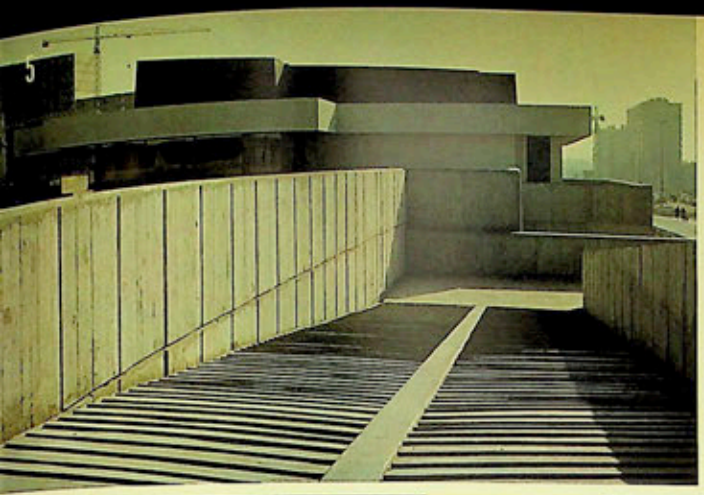
5 et *6* Deux accès des terrasses. Les murs de soutènement sont traités en béton banché, les niveaux étant toujours apparents dans la construction.

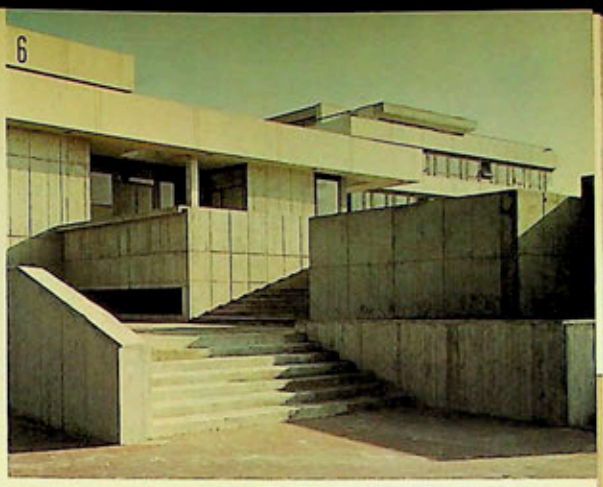
7 L'escalier du bâtiment principal est d'une ampleur inattendue. Bien éclairé par un lanterneau ouvert en terrasse (et par un éclairage au néon) il s'anime à heures fixes des allées et venues des élèves.

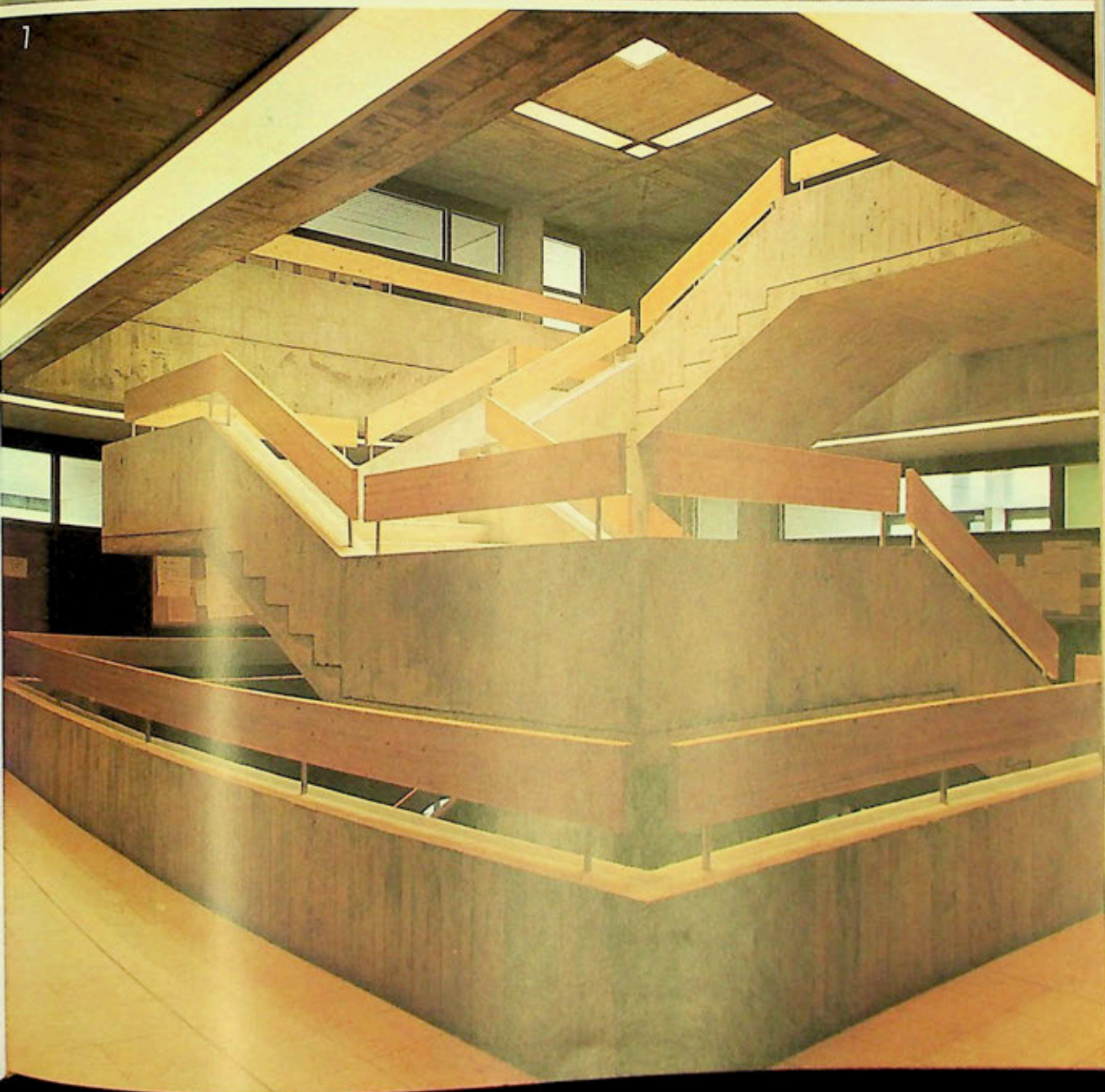
à étages, où sont groupées la plupart des salles de classe. D'une heure à l'autre, les élèves le parcourent en groupes animés, se donnant à eux-mêmes le spectacle de leur activité, au milieu d'interpellations bruyantes et de discussions. Le côté volontairement théâtral de cette disposition, acteurs et spectateurs échangeant leurs rôles à tout instant, est plus qu'un dispositif architectural, un trait moral, qui donne le ton de l'ensemble.

La construction ne tendait à aucune démonstration d'ordre technique. Les poteaux de béton armé, de plan cruciforme, qui constituent l'ossature, sont disposés selon une trame carrée de sept mètres quatre-vingt de côté. Les planchers-caissons, étant parcourus de nervures croisées, constituent en eux-mêmes une poutre suffisamment rigide pour épargner l'emploi de portiques. Les allèges ont été réalisées en shockbéton avec tout le fini que permet le procédé. Elles ont été mises en œuvre avec la même rigueur: chaque panneau, posé sur taquets d'acier, a pu être réglé avec une précision millimétrique. D'autres aspects de la construction méritent l'attention: recoupage à angle droit, selon le plan des poteaux de structure, des angles vifs du grand amphithéâtre, saillie en porte-à-faux, sur la façade Est, des petits amphithéâtres, traitement des terrasses imbriquées et de leurs accès, jusqu'à l'évacuation des eaux pluviales par des goulottes évitant la saillie sur l'appui... Le parti franchement horizontal, accusé par le dessin en bandes contrastées des allèges et des vitrages, donne au bâtiment une grande simplicité de lignes. Le détail est donc roi et la qualité de l'ensemble tient pour une part non négligeable au souci qu'on a eu de le traiter avec soin.

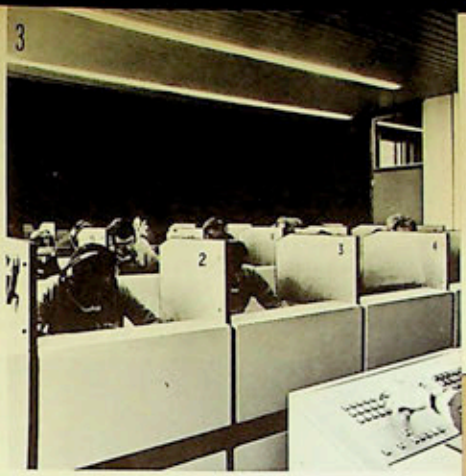
Mais c'est par la nouveauté des espaces architecturaux qu'elle propose que l'École Supérieure de Commerce peut à bon droit passer pour un modèle. Sous la modestie des apparences, cette construction renferme, pour peu qu'on la considère avec attention, assez d'idées neuves pour aider à renouveler quelque peu la conception qu'on se fait, ordinairement, par une suite de mauvaises habitudes acceptées, d'un établissement d'enseignement.

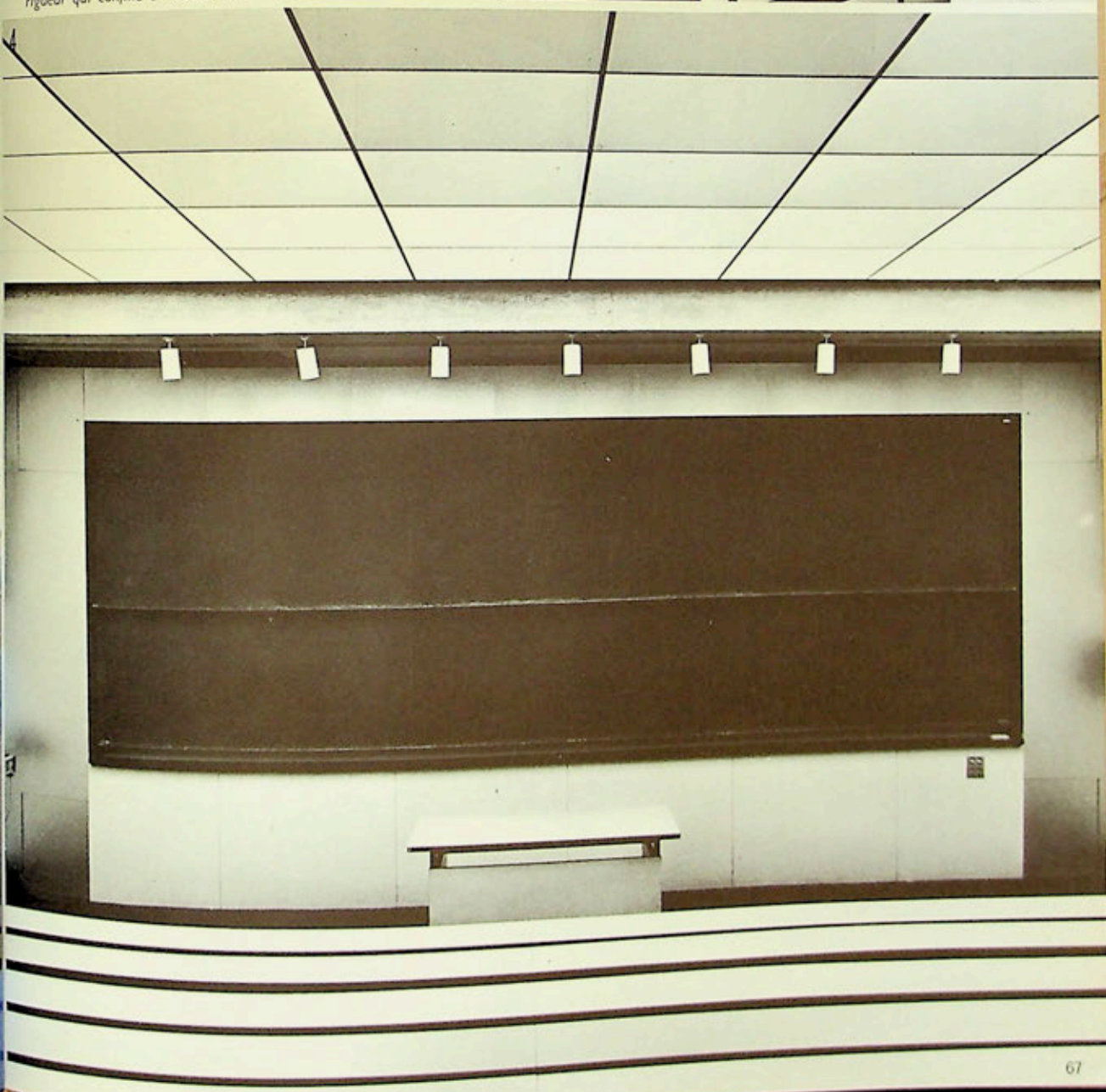

5


6


7

1 et 2 Le grand amphithéâtre, de plan carré, s'organise autour de la diagonale qui joint la tribune à la cabine de projections. Les sièges, repliables, sont habillés de jersey de plusieurs tons de bleu. De hautes fenêtres assurent un éclairage diurne à profusion. Le plafond acoustique est habillé de tôles d'aluminium.
3 L'école possède un laboratoire de langues installé de façon très moderne.
4 Les amphithéâtres sont éclairés zénithalement. Le mobilier est fixe: les tablettes sont de formica blanc. L'ensemble est dessiné avec une rigueur qui confine à l'austérité.





PLACE DES VICTOIRES, BOISERIES LOUIS XIV ET DESIGN CONTEMPORAIN.

1

Dans l'appartement où il vient de s'installer, Place des Victoires, Michel Boyer a trouvé des peintures et des stucs délabrés, des plafonds lézardés, mais aussi des pièces aux belles proportions, des boiseries du XVII[e] siècle, de grandes fenêtres donnant sur la place et la statue de Louis XIV. La maison étant classée, il a dû se soumettre à certaines contraintes mais il a pu, malgré cela, « se laisser aller », dit-il, c'est-à-dire suivre ses goûts, créer un cadre où il puisse vivre comme il l'entend et faire ce qu'il aime: lire, dessiner, écouter de la musique... et marcher; l'installation est spacieuse, ouverte: les volumes intérieurs ont été remodelés par des cloisons mobiles, des estrades, des faux plafonds. Les lambris d'époque ont été décapés là où ils subsistaient. Ailleurs, des chambranles d'aluminium encadrent portes et fenêtres. Celles-ci, le soir, sont fermées par des volets intérieurs de laque rouge, car Michel Boyer a voulu une ambiance chaude et colorée, sortant des éternels accords de brun et de blanc qui sont en passe de devenir à bon compte une garantie de sobriété et de goût.

(Voir légendes page suivante)

Pages 68-69 :

1-2 Devant les hautes fenêtres du salon, donnant sur la place des Victoires, un volume bas recouvert de moquette comme le sol intègre le devant de cheminée, en acier inox. Les fenêtres, encadrées d'aluminium, sont fermées par des volets intérieurs en bois laqué rouge. La plaque d'aluminium formant le manteau de la cheminée est aussi laquée rouge. Devant les fenêtres, deux tables basses de Michel Boyer, en aluminium anodisé, avec jardinières et bars.

Ci-dessus et ci-contre :

1 Dans la chambre de Michel Boyer, le lit garni de cuir fauve est adossé à une cloison-placard de ton ardoise-anthracite, derrière laquelle est aménagée une garde-robe. Une cimaise d'acier inox permet d'y accrocher des tableaux : ici, un Vasarely. Les murs sont laqués rouge. Fenêtres et portes ont gardé leurs lambris de chêne naturel. L'une des portes est équipée en vitrine, l'autre donne sur le salon. La moquette fauve, très épaisse (Tisca) est la même dans tout l'appartement. A droite, une chaufferuse de Mies Van der Rohe, en cuir naturel (Knoll Int.) et un cache-pot blanc (Rouve). **2** Les murs de la salle de bain sont laqués rouge. La baignoire et le lavabo, en pierre de Souppes — calcaire beige mat de la région parisienne — sont séparés par un panneau de glace fixé à une poutre verticale d'aluminium. Sous le lavabo, une lisse d'acier inox forme porte-serviettes et dissimule des tiroirs. **3** Dans le bureau, qui est aussi une chambre d'ami, les murs sont tendus d'une toile de lin brun foncé (Bauman). Au-dessus du divan-lit, garni de cuir naturel, un tableau de Leparc. Au fond, une table-jardinière de Michel Boyer (Rouve), en lamifié post-formé. Le radiateur, qui s'élève sur toute la hauteur de la pièce, est peint dans le ton des murs. Table sur tréteaux de Michel Boyer (Rouve). La bibliothèque, encadrée de panneaux d'aluminium, est en bois laqué rouge.

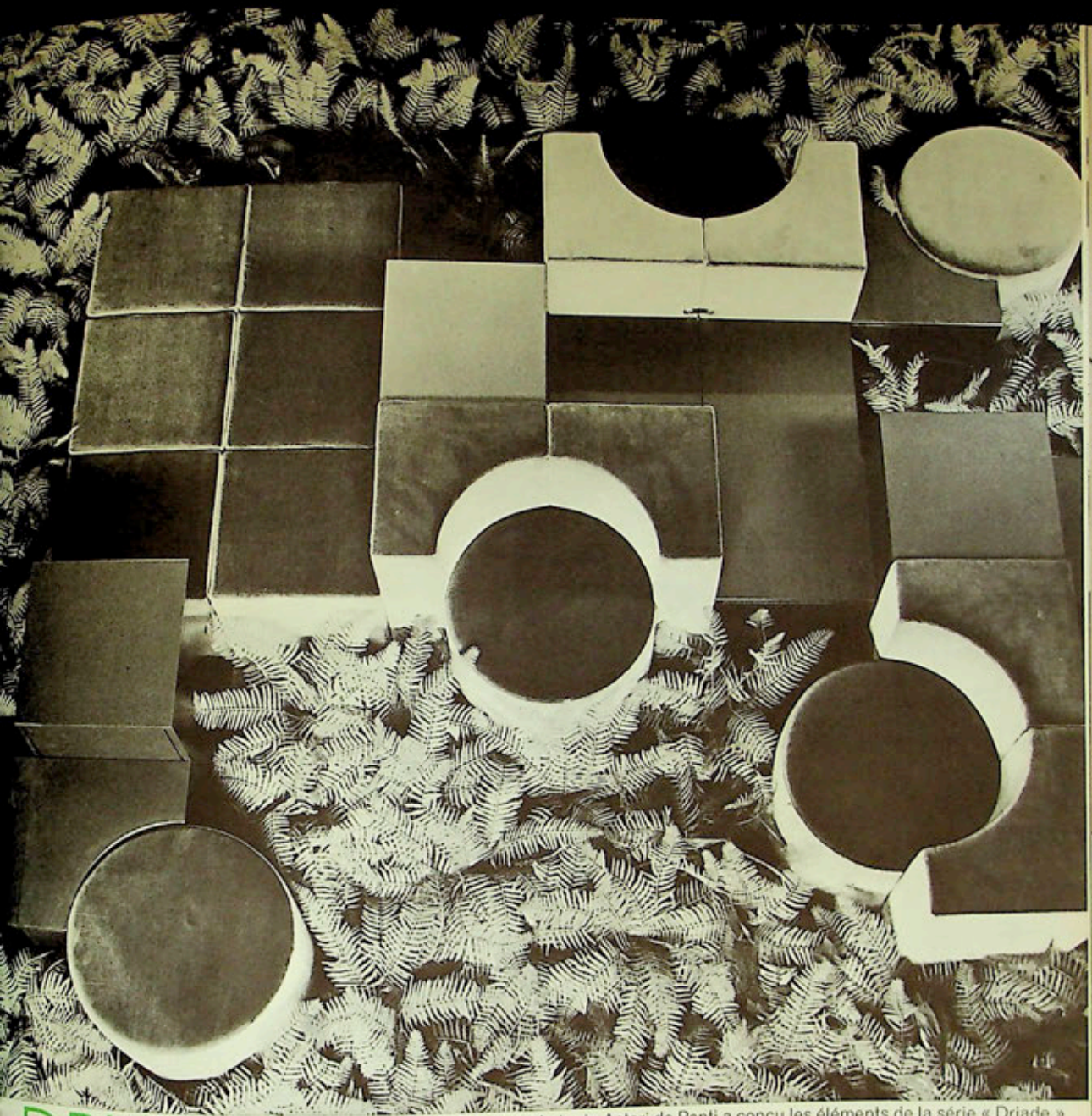
bauhaus

1 La salle à manger, aux murs laqués rouge, et dont le plafond a été peint par Guy de Rougemont, a conservé ses portes en chêne naturel d'époque Louis XIV. La table ronde à rallonges, créée par Michel Boyer, comporte un plateau laqué anthracite et cerclé de métal sur quatre pieds d'aluminium (Rouve). Les consoles sont en aluminium anodisé. 2 Le salon, vu vers la salle à manger. Michel Boyer a dessiné les canapés garnis de cuir naturel, et la chauffeuse, en cuir

brun foncé. Il a placé les lampes de G. Celada (Fontana Arte. Diffusion en France Verre Lumière, Meubles et Fonctions) sur des socles laqués qui leur donnent l'aspect de bornes lumineuses. Dans les bibliothèques en aluminium anodisé encadrant la porte de la salle à manger à gauche, une toile de Demaria et un Farhi monté en lampe; à droite un Vardanega (Galerie Denise René). Dans l'angle une bibliothèque en tube d'aluminium, avec tablettes de formica, où est placée la chaîne haute-fidélité, dans un habillage noir mat. Un projecteur sur le sol (Avant-Seine) et des spots encastrés dans le plafond complètent l'ambiance lumineuse de la pièce dont les murs sont tendus de toile écrue (Bauman). 3 Le salon, vu vers la cheminée, volets fermés. Sur le mur de droite, un Vasarely; sur la table, une petite tapisserie de Sheila Hicks et une peinture de Morisson. Sur la table de gauche, un multiple de Leparc. Les spots du plafond, orientés vers les murs, évitent l'éblouissement.

3

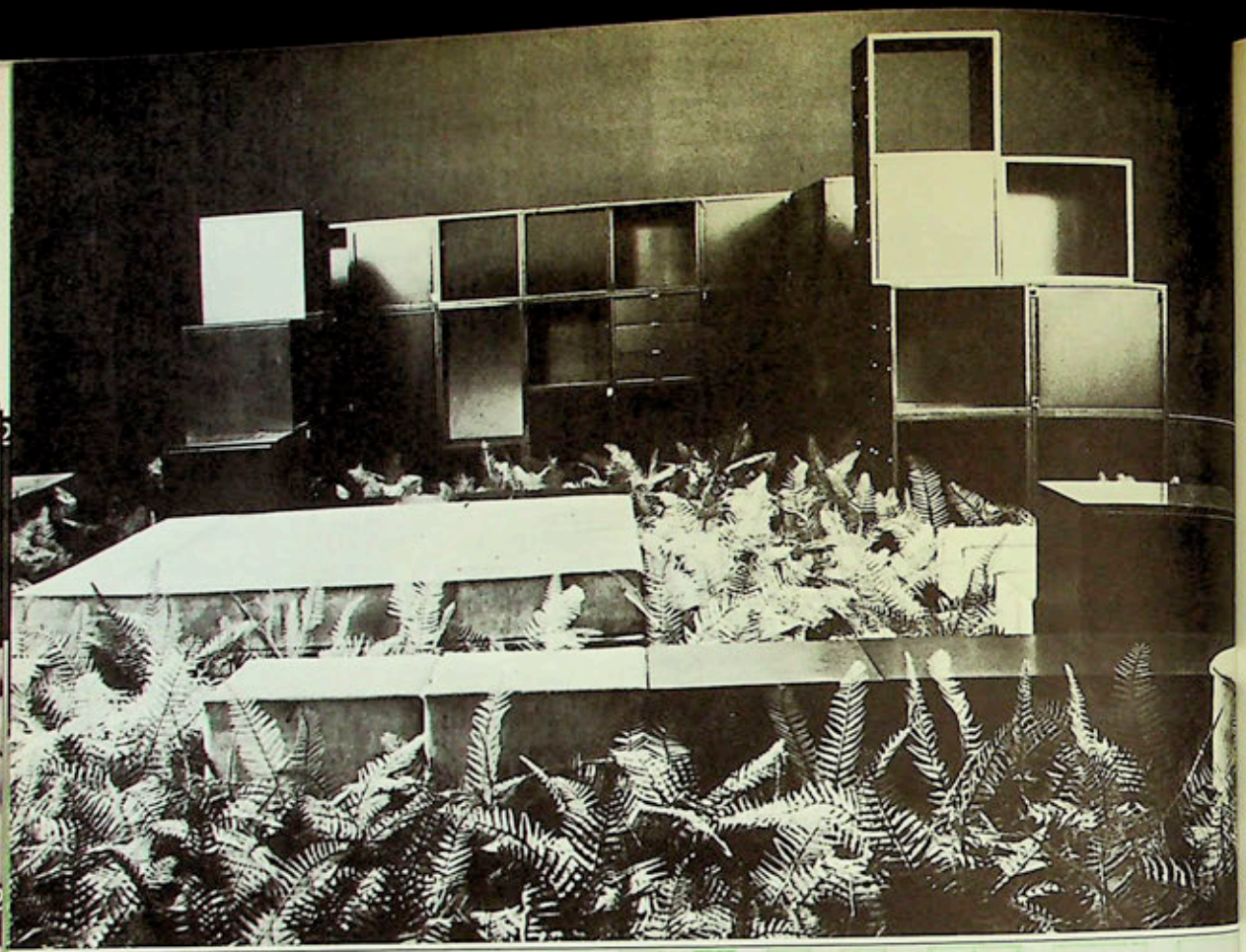
1
2
3



DRIADE DYNAMISME DANS L'ESPACE

Antonia Astori de Ponti a conçu les éléments de la série « Driade » comme un ensemble de formes complémentaires qui ne sont pas destinées à meubler un espace fixe, mais à déterminer cet espace même, à lui donner ses rythmes et sa coloration.
La ligne des modules, établis sur des figures géométriques simples — cylindriques, cubiques ou composées (intersection d'un cercle et d'un carré) — permet d'en modifier l'agencement en fonction des besoins, du goût, de l'imagination de chacun. Suivant le nombre et la position des éléments, les banquettes s'allongent, tournent, s'articulent en bras multiples. Suivant leur finition — bois ou rembourrage — les mêmes formes constituent des tables basses ou des sièges. Suivant leur équipement intérieur, les

1-4 Les éléments « Driade » semblent naître du sol pour créer un « lieu à habiter » essentiellement transformable et extensible. Les blocs de rangement sont en bois stratifié et laqué blanc, marron, bleu ou jaune, avec des poignées et pentures en laiton chromé. Ils s'assemblent entre eux par des vis de fixation. Les éléments rembourrés ont une structure de bois garnie de mousse expansée et sont tendus de cuir ou de tissu.



2

mêmes volumes deviennent penderie ou bibliothèque, coiffeuse, bar ou table à écrire.
Avec « Driade », il ne s'agit plus de caser au mieux un certain nombre de meubles dans une salle de séjour, un bureau, une chambre à coucher, mais de créer une succession d'ambiances coordonnées, dynamiques, mouvantes, s'adaptant, par leurs variations de cadences et de tonalités, aux différentes activités de ceux qui doivent y vivre.

1 Les dimensions coordonnées des différents éléments permettent d'en varier l'agencement, en hauteur et en largeur, aussi bien que les équipements intérieurs: tiroirs, étagères, casiers avec ou sans porte, bar, table à écrire, penderie.
2 Eléments « Driade » en profil et en plan (les parties rembourrées sont grisées). Les éléments de bois ont quatre hauteurs différentes dérivant d'un seul module de base (39,5 cm. de côté).
3 Exemple d'un agencement montrant l'intégration de sièges cylindriques rembourrés à une composition d'éléments de rangement ou d'appui grâce aux formes composées (intersection d'un cercle et d'un carré) de différentes hauteurs, qui peuvent être rembourrées ou non.

3

SÉLECTION
DE
FAÏENCES
ET
PORCELAINES
ANCIENNES

Chine - XVII[e] siècle

NICOLIER

Expert près les Douanes Françaises et la Cour d'Appel

7, quai Voltaire, à Paris

Centre d'Art International

99, Boulevard Raspail - PARIS VI[e] - 548.58.42

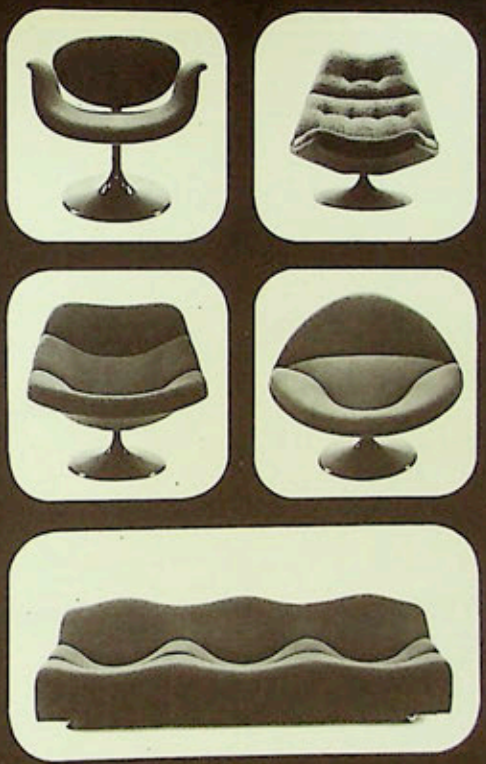
NADIA LEGER

ÉVOLUTION PREMIÈRE

PEINTURES 1920-1926

JUSQU'AU 31 MAI

AVERINK — ECS PUBLICITÉ



MF

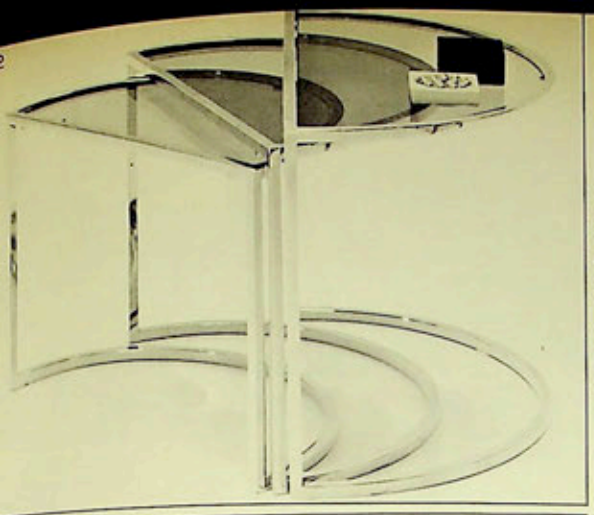
Meubles et fonction
135 bd Raspail - Paris 6[e]
tél. 548-55-81 et 548-55-74

présente dans sa Galerie
les sièges de la collection

Artifort

Département Collectivités M.F.I.
53-55 rue de la Glacière - Paris 13[e]
tél. 336-26-20 et 336-26-21

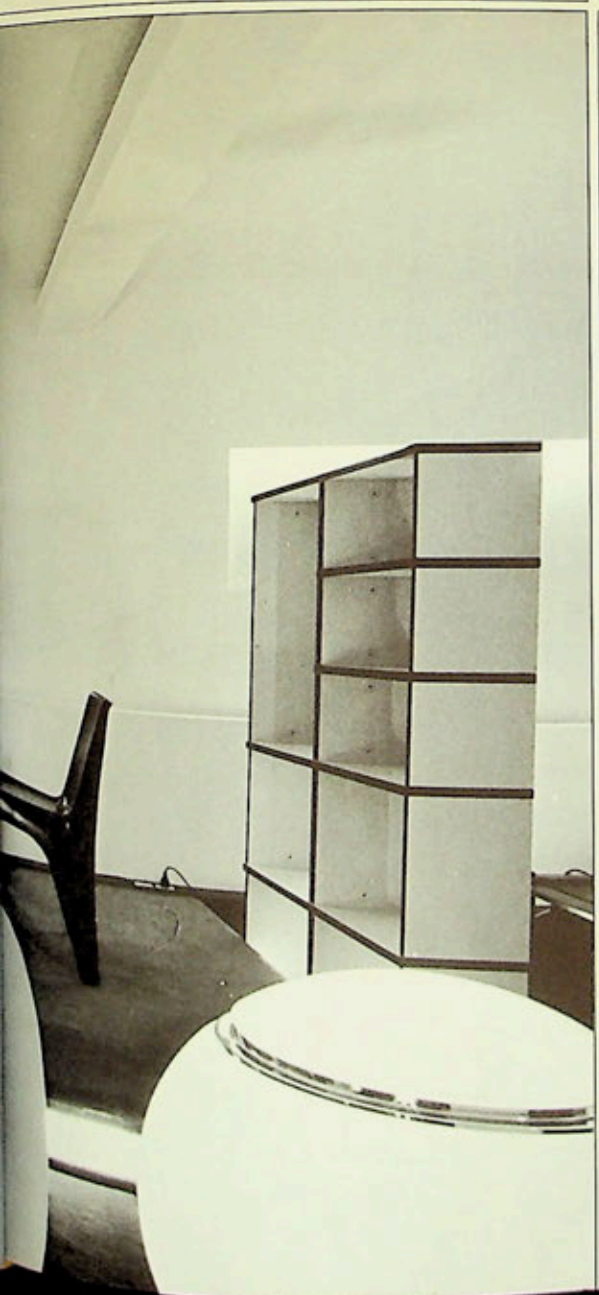
idées allemandes

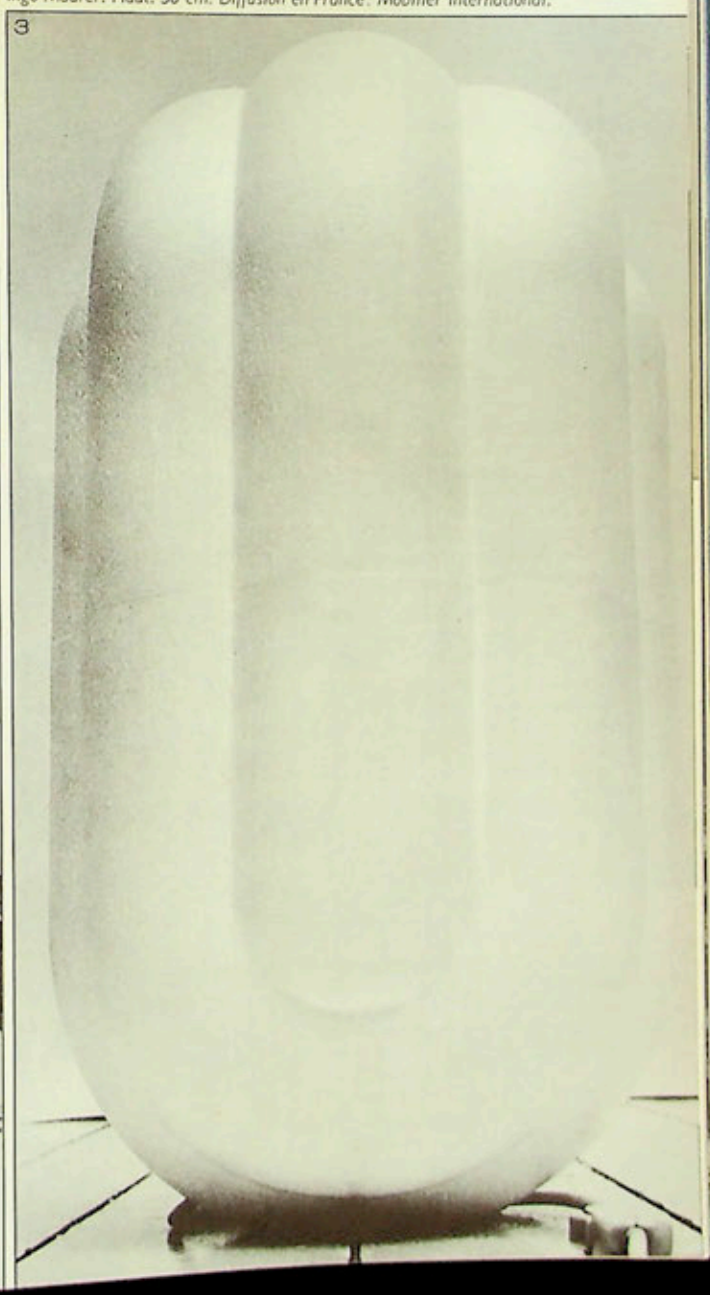


1 L'aménagement réalisé ici montre quelques-unes des possibilités de « M 125 », un jeu d'éléments juxtaposables, dessinés par Hans Gugelot, permettant la réalisation de meubles et cloisons sur mesures. Grâce à la solidité du matériau et à la précision des assemblages — réalisables aisément par simple vissage — les bibliothèques et blocs de rangement peuvent être disposés en n'importe quel point d'une pièce, sans appui au mur. Des pieds métalliques réglables compensent les éventuelles inégalités du sol. Toutes les surfaces sont plaquées de matière synthétique lavable. Les champs sont en poirier teinté noir ou en Afrormosia, un bois exotique d'effet neutre. Production Bofinger. Diffusion en France: Meubles et Fonctions.

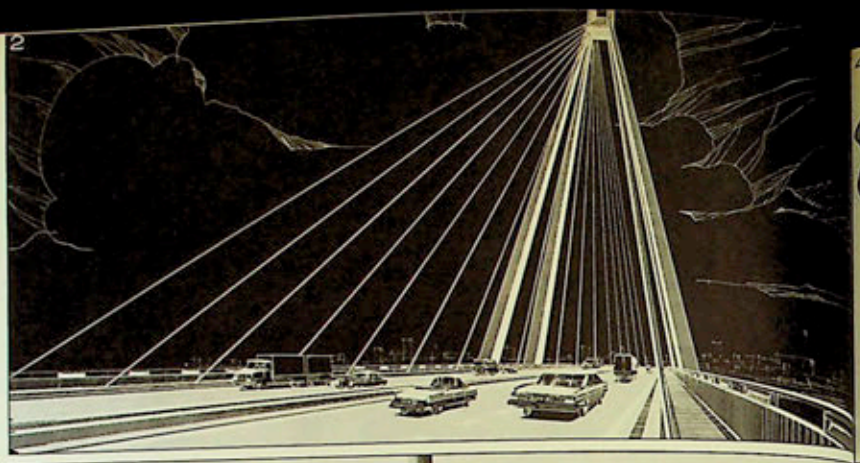
2 Dessinée par Bailly, éditée par Wilhelm Renz, une série de tables gigognes semi-circulaires à piétement chromé, avec plateau de glace fumée. Diffusion en France: Meubles et Fonctions.

3 « Metropolight », lampe en polystyrène expansé créée par Jan Roth, pour Ingo Maurer. Haut. 50 cm. Diffusion en France: Mobilier International.

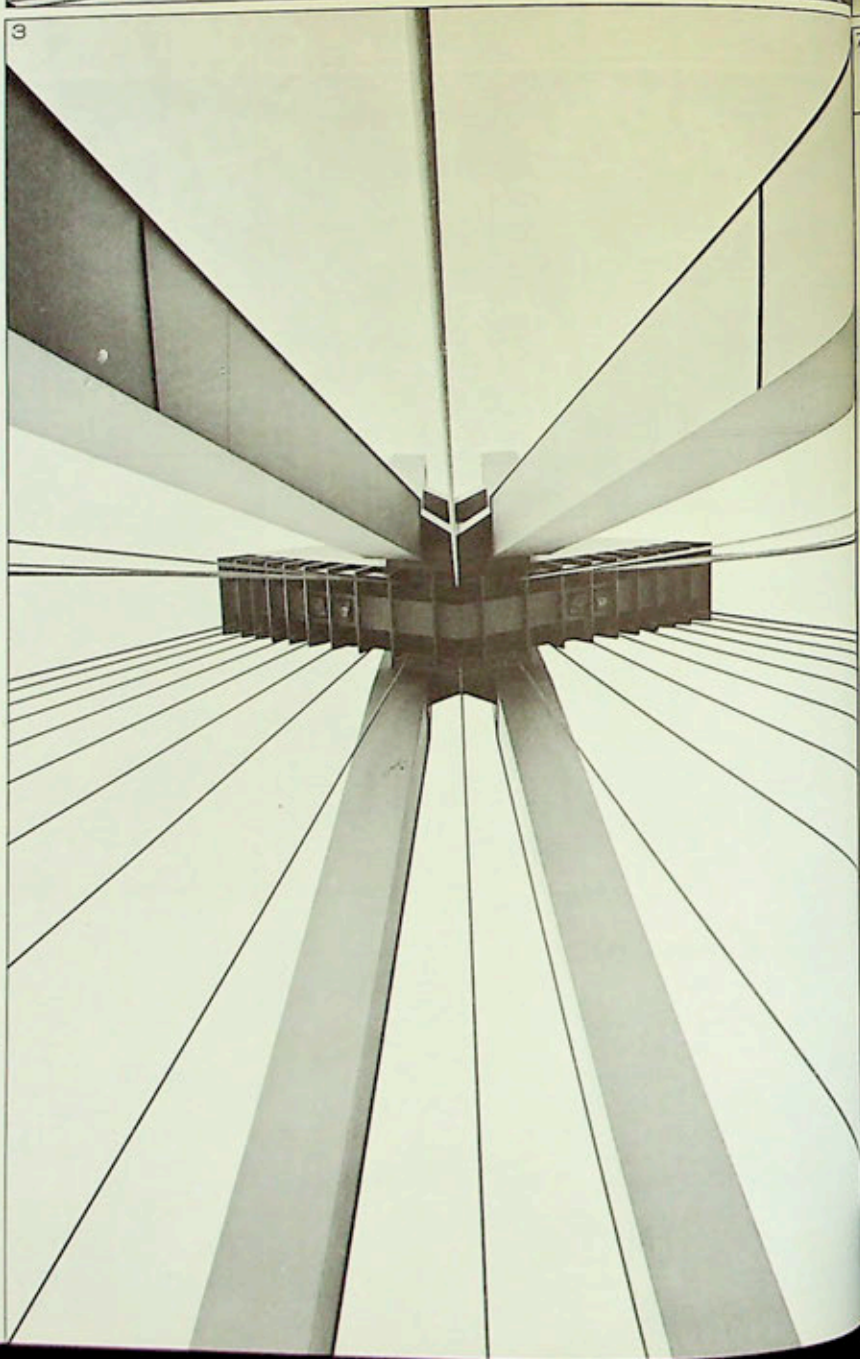




1



2



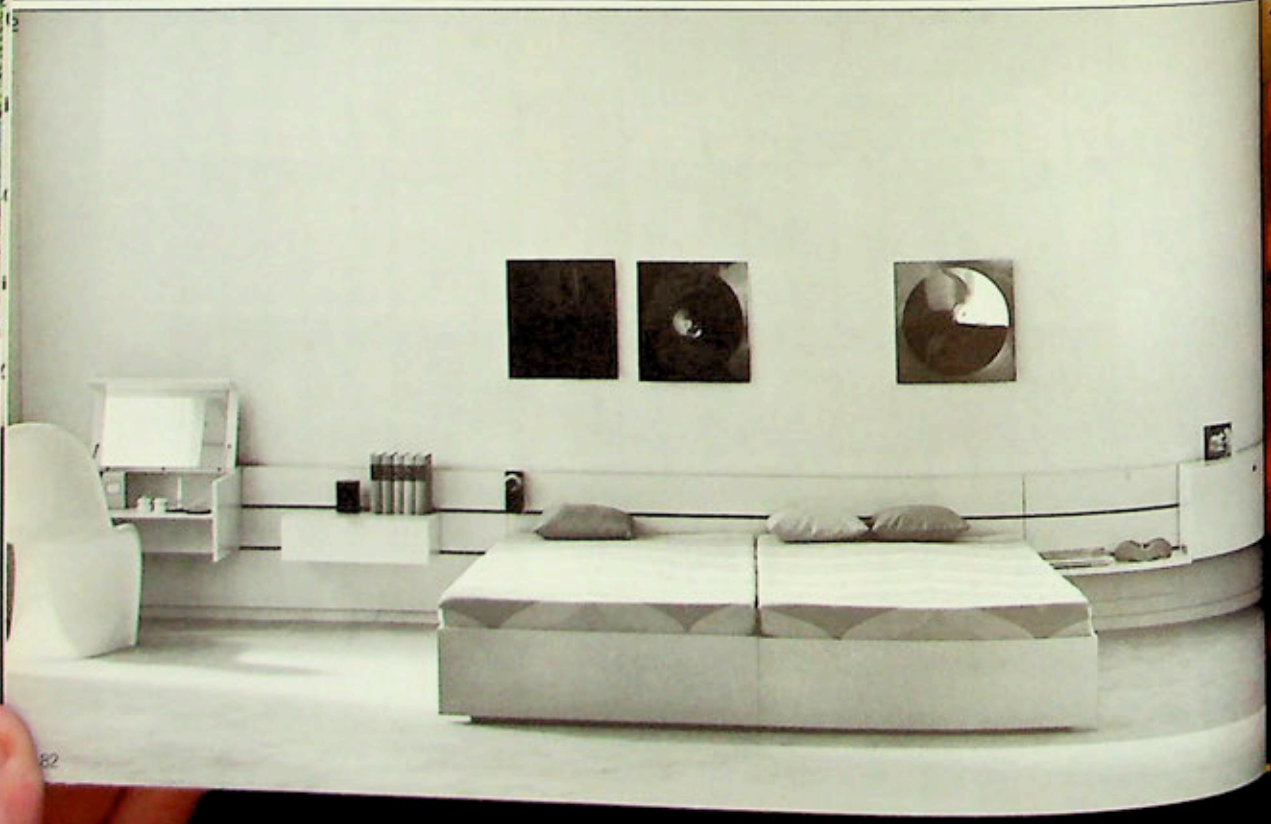
3

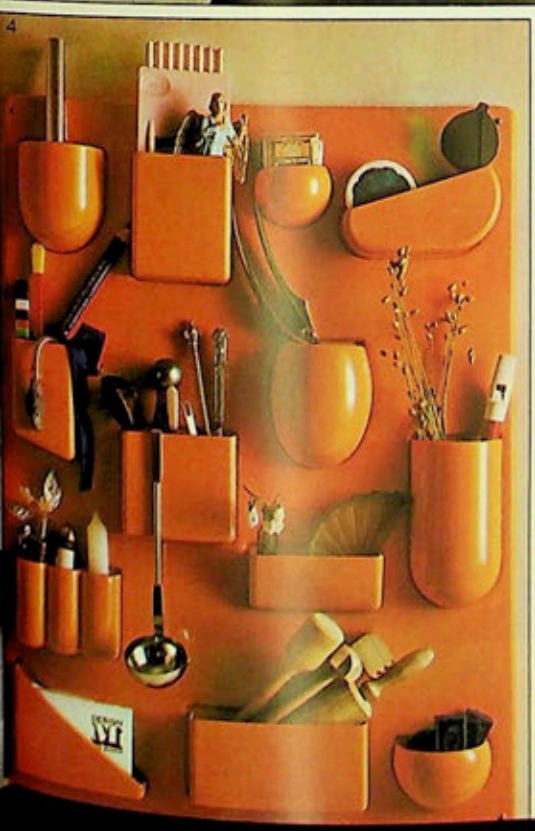
1 Le rasoir « Synchron », récemment mis au point par Braun, constitue l'aboutissement d'une technique de plus en plus perfectionnée, par sa grille très souple recouverte de platine pur, ses microlames en étoile, ses trente-six couteaux d'acier suédois dont la vitesse est de 3000 coups par minute. Le boîtier est en thermoplast incassable.

2-3 Pour l'éclairage du pont suspendu reliant les villes industrielles de Mannheim et de Ludwigshafen, on a préféré aux habituels luminaires urbains, qui auraient surchargé l'ouvrage et modifié son aspect, des projecteurs Siemens à lampes à vapeur de mercure haute pression (2000 w) installés aux points d'attache du pont, qui s'accordent avec l'architecture et soulignent sa conception. Des luminaires de garde-corps Siemens à lampes fluorescentes (65 w) constituent un éclairage d'appoint. 80

4-6 Trois créations de H. Ell pour Kusch (Diffusion en France : CEDAHC). A gauche, des sièges en matière plastique moulée rouge, turquoise, anthracite ou grise, sur piétement en tubes d'acier laqué ou chromé. Au centre, la chaise « 1000 », empilable, juxtaposable, livrable avec tablette-écritoire. (Elle existe aussi sur piétement à traîneau). A droite, sièges en matière plastique moulée sur piétement d'aluminium, livrables avec accoudoirs ou tablette-écritoire.

7 Ces cloisons équipées en rangements suspendus, accessibles de part et d'autre de l'armoire, font partie du programme d'architecture intérieure Brasilia (Diffusion en France E.I.B.) qui comprend d'autre part des cloisons simples, pleines ou vitrées, celles-ci pouvant être doublées selon les impératifs d'isolation phonique.



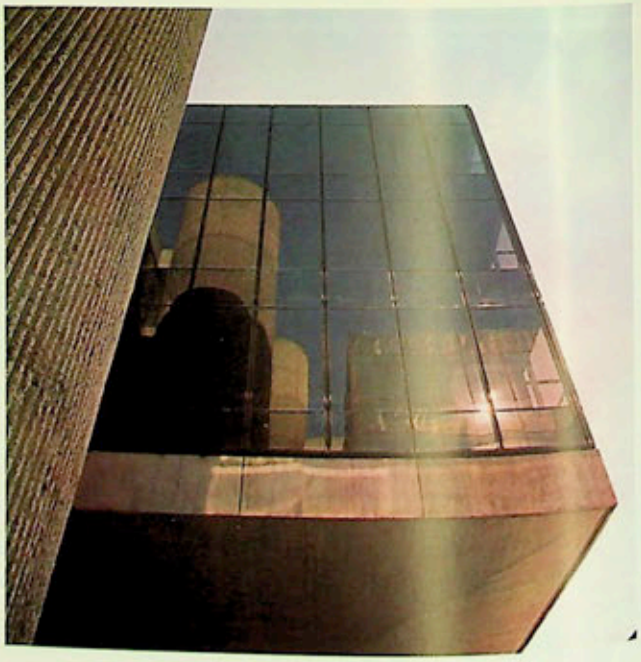


1 Le programme « Rosenthal Plus » conçu par Wolf Karnagel associe la porcelaine, la céramique, le verre, le bois et le métal. Toutes les pièces ont été créées dans un même esprit quant à leur ligne et à leur décor. Toutes sont complémentaires et servent à plusieurs usages. Certaines d'entre elles existent en trois versions différentes (porcelaine, céramique et verre). Edité par Rosenthal. Diffusé par Delvaux Paris.
2 Les éléments du programme « Behr 1600 » offrent des possibilités multiples d'agencement pour une chambre, un bureau, un salon, ou une pièce à double usage. Le lit pouvant être relevé contre le mur. Un système de panneaux sertis d'aluminium, de 16 cm de largeur, permet la fixation des éléments complémentaires: bibliothèques, caissons de rangement, coiffeuse, lampe de chevet, etc. Les corps des éléments sont laqués blancs et les façades se font en sept couleurs laquées ou cinq tons de bois différents. Diffusion en France: I. Sarfati.
3 « Osta » offre cinq programmes différents de cuisines par éléments, comprenant chacun près de 400 pièces ou accessoires, et permettant la meilleure utilisation possible de la place disponible. Réalisés dans une grande variété de coloris, ils existent en blocs fixes, coulissants ou double face, formant ainsi cloison basse ou passe-plat avec le coin repas. Diffusion en France: CEDAHC.
4 Le nouvel « Uten-silo » de Ingo Maurer, en céramique blanche ou de couleur, est à la fois un vide-poches et un élément décoratif.

PPG
INDUSTRIES

Le grand spécialiste du vitrage

- Vitrages simples, clairs
- Vitrages simples, colorés (Solex — Solargray — Solarbronze — LHR)
- Verres trempés (Herculite)
- Doubles Vitrages, isolants (Twindow)
- Doubles vitrages, réfléchissants (Solarban, LHR, Solarcool)
- Dalles moulées



USINES ET BUREAUX:

S.A. GLACES DE COURCELLES

122, rue de la Glacerie
6180 COURCELLES (Belgique)
Tél. 07/45.40.40
Télex: 51356

EN FRANCE: agent distributeur

SOVEDIM S.A.

18-22, rue d'Arras
92 - NANTERRE
Tél.: 782-39-90/781-18-21
Télex: 62717

Ci-dessus, les doubles vitrages réfléchissants Twindow LHR Solarbronze ont été utilisés pour les façades murs-rideaux de la Caisse Régionale de Crédit Agricole de l'Yonne.

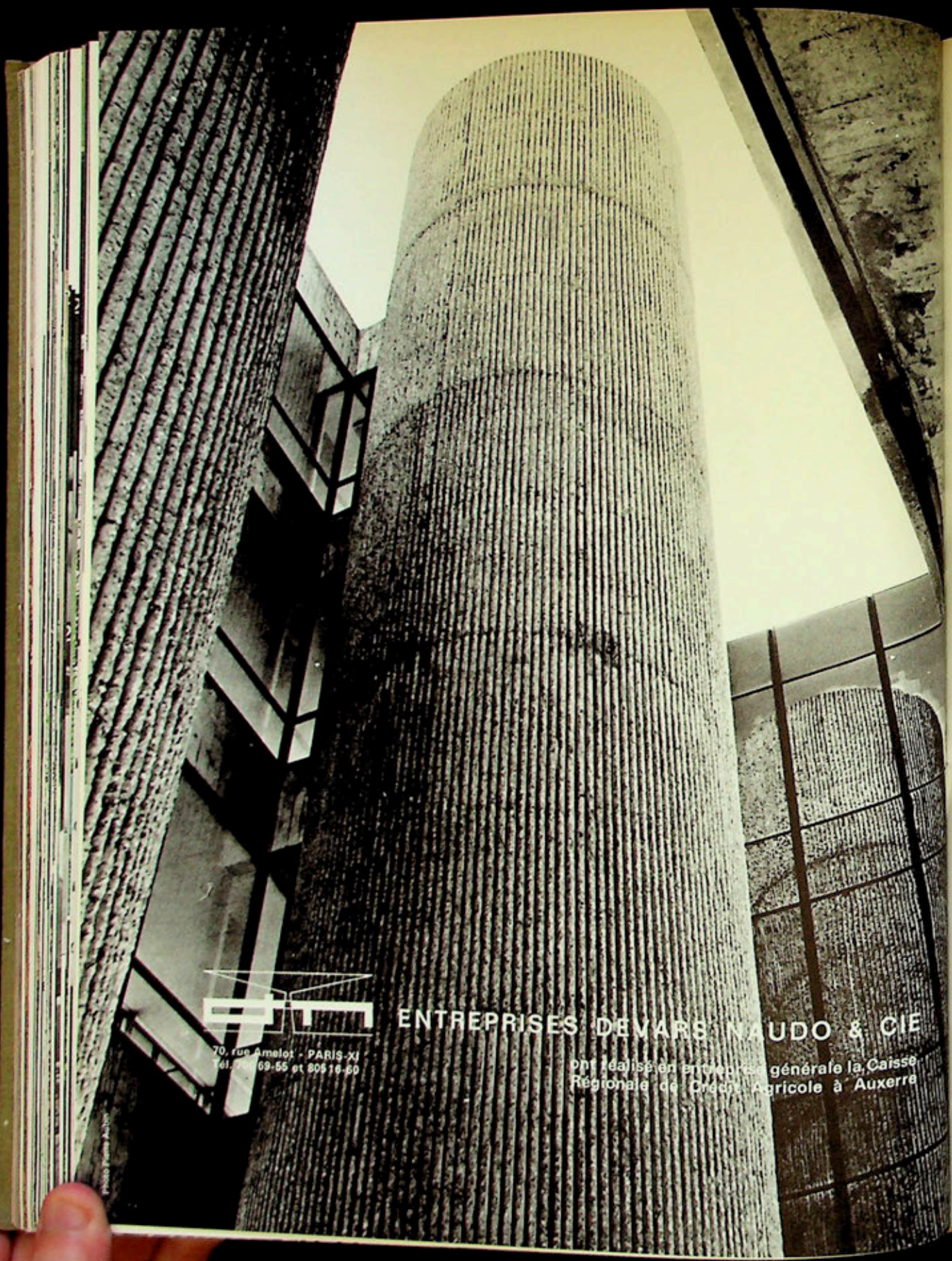
Photos P. Joly et V. Cardot

Publisol / L Chevalier / photo De Trentinian

tfm

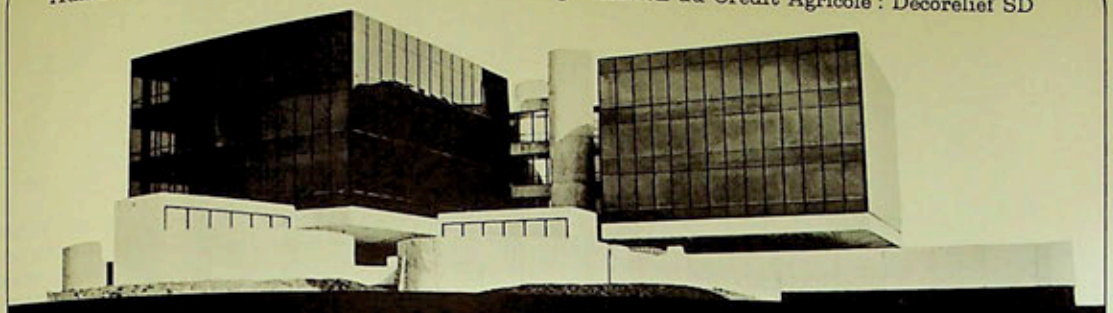
édite en exclusivité
le bureau "A.U"
création B. Marange,
extrait de la Collection
de mobilier et sièges
contemporains de série
Siège social et exposition
10, rue de Toul / Paris 12e
téléphone : 344.23.65 +

Publival / L. Chevalier / photo De Trentinian


ENTREPRISES DEVARS NAUDO & CIE
70, rue Amelot - PARIS-XI
69-55 et 805 16-60
Réalisé en entreprise générale la Caisse
Régionale de Crédit Agricole à Auxerre

Auxerre

signalisation du Crédit Agricole : Décorelief SD



SD

Nous n'avons pas signalisé que le Crédit Agricole d'Auxerre mais encore : l'Hôpital Ambroise Paré à Boulogne, le C.N.R.E., le Crédit Lyonnais, la Bird, l'U.T.A. et BTP-CEPACI, la SOCOTEC, IBM, la Société Française de Supermarchés, la Cofica, etc...

C'est pour vous apporter la garantie d'une qualité graphique accordée aux matériaux et aux styles de constructions les plus prestigieux que Décorelief a créé son département SD spécialisé dans l'étude et la réalisation de la signalisation.

95 rue de Buzenval PARIS 20 tél. 797 07.26

print
stratifiés décoratifs

A l'exposition « Vitalità del Negativo » dont nous avons rendu compte dans notre nº 193 (janvier 1971), les œuvres de Gino Marotta — « Bosco-naturale-artificiale », page 20 — Paolo Sceggi — « De la Métaphysique », page 22 — et Gianni Colombo — « Espaces élastiques », page 23 — étaient réalisées en PRINT.

D'autre part, les tables créées par Willy Rizzo, que nous avons montrées à la page 48 du même numéro, sont également en PRINT.

Les installations de chambres fortes et drive-in de la Caisse Régionale de Crédit Agricole Mutuel d'Auxerre ont été réalisées par

BAUER

Société spécialisée dans l'équipement de matériel de sécurité.

96, rue du Château
92 - BOULOGNE s/Seine
Tél : 605 33 44

EN PERMANENCE

SUITE
DE
GRAVURES
ORIGINALES

ALECHINSKY - ARMAN - COURTIN - DEWASNE
MATTA - MESSAGIER - REINHOUD - TABUCHI
TAL COAT - BRAM VAN VELDE

SCULPTURES
ET
MULTIPLES

DEWASNE - MATTA - MESSAGIER

L'OEIL - GALERIE D'ART
3, RUE SÉGUIER PARIS 6e 326 03 94

L'OPÉRA DU SIÈCLE

Suite de la page 48

était obtenue à partir d'une série de portions de cylindres: le déplacement en hauteur des cylindres déterminait l'amplitude des courbes de résonance du son et évitait leur réflexion sur le plafond (voir page 48). C'était, indiscutablement, la plus belle acoustique possible.

La réalisation du plafond était prévue en contreplaqué: Utzon avait trouvé en Australie une usine capable de fabriquer des plaques de 3 × 15 mètres, pouvant être moulées et composées ad libitum — il envisageait d'introduire, dans la composition des plaques, des feuilles d'aluminium ou de plomb permettant de modifier les caractéristiques du matériau: on calculait ainsi, en même temps que la réflexion des sons, la vibration de l'enveloppe, qui pouvait tour à tour être inerte ou résonner comme une peau de tambour, à la différence de l'acoustique traditionnelle, souvent neutre.

Utzon avait enfin prévu la clôture des vitrages par un système de meneaux également en contreplaqué. Comme partout ailleurs dans le bâtiment, il s'y était affranchi des contraintes d'une géométrie rigide: les voiles de vitrages s'incurvaient en plan et en élévation, débordant du dedans vers le dehors pour s'ouvrir en éventail vers la vue du port (voir page 48). Le déploiement spatial de ces écrans de bois et de verre a été comparé par Giedion à un aigle en plein vol.

Les mêmes matériaux étaient encore repris dans les couloirs de desserte placés sous les deux salles: l'habillage des murs était réalisé par des bacs en contreplaqué moulé; celui du plafond avec des éléments en contreplaqué armé de même type que ceux des vitrages — disposés de champ, ils arrêtaient le regard sans diminuer l'éclairage. Les couloirs étant à l'aplomb de la rencontre de l'enveloppe extérieure avec celle des salles, leur plan est souvent irrégulier: dans ce cas, les bacs latéraux s'inclinent ou se redressent pour franchir la largeur du passage, modelant ainsi l'espace.

C'est à ce stade du projet, lorsqu'il en était à demander la réalisation d'une maquette d'étude des voûtes suspendues, que l'architecte a été renvoyé: les plafonds ont été remplacés par une couverture en forme de tronc de cône, accrochée à une ossature d'acier et, pour les vitrages, le béton et l'acier ont été tour à tour proposés. Sans doute, l'utilisation du contreplaqué était-elle — surtout dans des formes si nouvelles — trop audacieuse pour être seulement comprise. On a prétendu que le poids des faux-plafonds était trop lourd pour les voûtes: l'argument, tout à fait mensonger, a été le prétexte au renvoi de l'architecte. Il a surtout permis d'interrompre en plein épanouissement la plus audacieuse des expériences architecturales de notre temps et d'en mutiler l'expression.

L'Opéra de Sydney, en effet, tel qu'il avait été projeté, était une expérience unique dans le domaine aussi bien des matériaux que de l'espace. La préfabrication des voûtes — dépassant la première esquisse en voiles minces — et le projet des plafonds ou des vitrages — dans un matériau insolite et selon une méthode acoustique parfaite — n'étaient que le premier volet d'une démonstration tout aussi nouvelle au niveau de l'espace: le rapport de la plateforme avec la silhouette des coques, modifiant intimement la relation interne-externe, distinguant l'échelle lointaine et l'échelle rapprochée, se doublait d'une transformation du volume intérieur, troisième degré de la pénétration de l'espace. Depuis Monte Alban, aucune séquence plus audacieuse n'avait été tentée entre les masses, les espaces et les volumes. Seul peut-être Aalto, dans la bibliothèque de Viipuri, avait pu exprimer aussi clairement un changement d'échelle, qui est chaque fois un nouveau degré de pénétration dans l'espace mythique du rêve.

Tel est d'ailleurs, en définitive, l'apport le plus extrême d'Utzon: d'avoir rompu le rationalisme de la pensée architecturale pour y introduire une imagination poétique — mais, sans jamais perdre, durant ce transfert, la cohérence d'une structure à la fois profondément émouvante par le nombre et la qualité de ses images et profondément juste, indiscutable, dans le domaine de l'invention technique. C'est sous ce double rapport que l'Opéra de Sydney apparaît comme un prototype de la nouvelle architecture.

Si vous voulez en savoir davantage:

Lisez l'ouvrage de Siegfried Giedion «Espace, temps et architecture» (Bruxelles, 1968) ainsi que les trois livraisons de la revue «Zodiac» consacrées au projet de l'Opéra de Sydney (nos 5, 10 et 14).

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ À BRUXELLES

1

En choisissant pour thème de leur XVI[e] Foire la mise en valeur de l'objet d'art dans l'esthétique contemporaine, les Antiquaires de Belgique s'attaquaient à un problème qui n'est pas nouveau, mais qui est loin d'être résolu, peut-être justement parce qu'il n'a pas encore été abordé, sinon isolément, par des spécialistes de l'art ancien, capables d'apprécier mieux que personne la qualité intrinsèque d'un objet, son pouvoir d'impact sur un environnement donné, et de pressentir, dans cet environnement, les affinités parfois surprenantes susceptibles d'être révélées par des confrontations inhabituelles.

Les exposants, à la demande du comité, se sont attachés à rassembler objets et tableaux dans un cadre d'esprit contemporain, adapté à la vie d'aujourd'hui. Toutes leurs réalisations étaient naturellement marquées par le goût et la personnalité de chacun, orientées aussi par leurs différentes spécialités, selon les pièces exceptionnelles qu'ils souhaitaient montrer. L'important catalogue de la foire rend d'autant mieux compte de ce caractère individualisé qu'il comporte une présentation de chaque participant, indiquant quel est son domaine de prédilection et décrivant les principales pièces qu'il expose. La XVI[e] Foire des Antiquaires de Belgique, qui a eu lieu du 23 mars au 4 avril, offrait ainsi à ses visiteurs, avec une qualité égale à celle de ses précédentes manifestations, un accent nouveau qui peut amener un public plus étendu à comprendre comment l'art du passé peut vivre dans le présent.

2

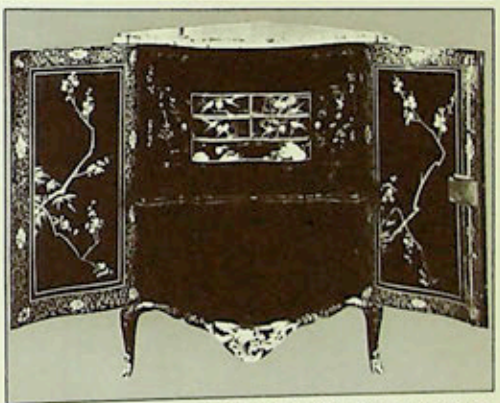
1 Dans ce buste d'un gentilhomme du temps de Louis XIV, l'artiste a traité la terre-cuite avec un art remarquable, qui laisse à son œuvre la liberté d'une esquisse, tout en lui donnant, par la subtilité du modelé, le caractère et la force d'une sculpture achevée de très grande qualité. De Bruyn, 7 rue Van Mœr, Bruxelles.

2 Rare sculpture en terre-cuite Totonaque (Etat de Vera-Cruz, Mexique) d'époque classique tardive (VI[e]-IX[e] siècle). Emile Deletaille, 27 rue des Minimes, Bruxelles.

1 Jean Breughel le jeune (1601-1678): « Paysage avec un convoi de voyageurs ». Cuivre. 26×37 cm. Fils de Jean Breughel de Velours, dont la gloire éclipsa quelque peu la sienne, Breughel le jeune, après un voyage en Italie, reprit la direction de l'atelier de son père à la mort de celui-ci et diffusa, par des copies, les thèmes qui avaient fait sa renommée. Le tableau reproduit ici est l'un de ceux où il se rapproche le plus du style paternel par l'ordonnance de la composition, la gamme des couleurs et la finesse des modulations lumineuses dans les lointains. Galerie Robert Finck, 62 Boulevard de Waterloo, Bruxelles.

2

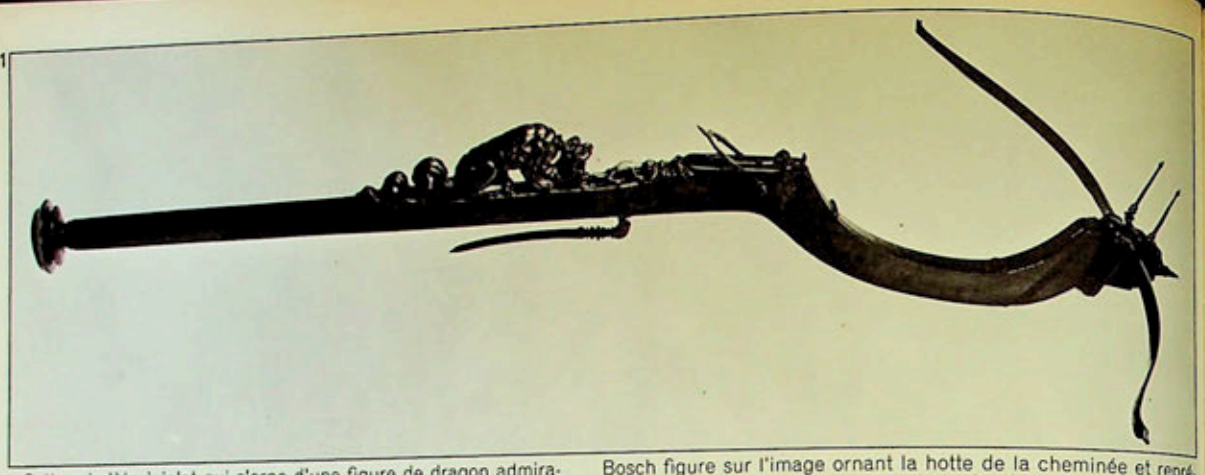
3



2 Balthazar Van der Ast (1593/94-1657): « Nature morte de coquillages ». Bois. 33 × 53 cm. Signée. Beau-frère de Ambrosius Boschaert, Van der Ast fut aussi son disciple et son continuateur. C'est de lui qu'il tient notamment ce goût pour l'observation attentive des curiosités de la nature, dont il fait preuve dans ses représentations de coquillages. Comme bien des peintres de son époque, il possédait sans doute une collection de coquillages et, comme eux, se plaisait à faire voisiner sur le même tableau des espèces provenant de pays divers et lointains: Afrique du Sud, Floride, Extrême-Orient, etc... Galerie Arthur de Heuvel, 2 rue de la Longue Haie, Bruxelles.

3 Exceptionnelle encoignure-secrétaire d'époque Louis XV, en laque du Japon noire et or, avec encadrements de bronzes dorés. Les panneaux extérieurs, représentant un paysage fluvial s'ouvrant sur de nombreux tiroirs, ornés également de motifs de laque. Haut. 116 cm. Larg. 100 cm. Hauteville, 132 Avenue Louise, Bruxelles.

1



2

1 Cette arbalète à jalet qui s'orne d'une figure de dragon admirablement travaillée a été exécutée dans le dernier quart du XVI[e] siècle en Italie du Nord, où la virtuosité des armuriers leur valait à cette époque une réputation internationale. G. Baptiste, 11 rue Saint-Jean, Bruxelles.

2 Cette curieuse gravure, exécutée par P. Van der Heyden d'après une composition de Jérôme Bosch, évoque de façon très réaliste la fête du Mardi-gras et les réjouissances qui marquent traditionnellement cette journée aux Pays-Bas. C'est un bel exemplaire du premier état de cette pièce, gravée sur cuivre à l'eau-forte et au burin, et éditée par H. Cock à Anvers, en 1567. Le nom de Jérôme Bosch figure sur l'image ornant la hotte de la cheminée et représentant une chouette sous les attributs du pèlerin. Les initiales du graveur, P.A.V.E. apparaissent sur la salière fixée au longeron de la cheminée, et le nom de l'éditeur, en bas de la gravure, au centre. A. Van Loock, 51 rue Saint-Jean, Bruxelles.

3 Atelier de Jean Bologne (1524-1608) : « Hercule et Cacus ». Haut. 28,5 cm. Dans ce groupe dont il existe un exemplaire en bronze à la Wallace Collection (41 cm), le mouvement des corps superposés, la tension des attitudes traduisent l'âpreté du combat avec une rare puissance expressive. Vincent Laloux, 115 Avenue Louise, Bruxelles.

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1970

Le succès croissant de nos récents numéros nous a laissé un nombre très limité d'exemplaires pour réaliser nos collections reliées 1970.

Elles sont disponibles actuellement au prix de Fr. 150.—.

N'attendez pas qu'elles soient épuisées pour passer vos commandes.

Et profitez-en pour compléter votre bibliothèque avec les volumes des années précédentes qui sont devenus rares.

(1960 est épuisé)

760 pages environ, dont 100 pages en couleurs, sous reliure pleine toile de luxe.

1955 à 1959 chaque volume Fr. 130.—
1961 à 1970 chaque volume Fr. 150.—
(plus Fr. 10 pour frais de port et d'emballage)

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 36.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 40.— pour la France et la zone Franc, et de Fr. 42.— pour l'Etranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

GALERIE CREUZEVAULT

9 AVENUE MATIGNON PARIS 8e BAL: 36-35

DEWASNE

DU 12 MAI AU 30 JUIN 1971

ANTIQUAIRES A PARIS

DIDIER AARON & Cie
32, Av. Raymond-Poincaré, Paris 16e, Tél. 727.17.79

AVELINE & Cie
20, Rue du Cirque, Paris 8e, Tél. 359.51.63

BENSIMON
20, Rue Royale, Paris 8e, Tél. 073.73.89

Cie DE LA CHINE ET DES INDES
39, Av. de Friedland, Paris 8e, Tél. 359.93.28

B. FABRE & FILS
19, Rue Balzac, Paris 8e, Tél. 227.17.52

J.P. HAGNAUER
10, Rue de Seine, Paris 6e, Tél. 326.36.54

LÉON HELFT & Cie
32, Av. Raymond-Poincaré, Paris 16e, Tél. 727.17.79

KRAEMER & Cie
43, Rue de Monceau, Paris 8e, Tél. 522.24.46

J.O. LEEGENHOEK
96, Av. Kléber, Paris 16e, Tél. 553.89.82

ÉTIENNE LEVY & Cie
178, Fg. Saint-Honoré, Paris 8e, Tél. 225.66.84

VANDERMEERSCH
23, Quai Voltaire, Paris 7e, Tél. 548.26.64

WEILLER & Cie
15, Rue Lamennais, Paris 8e, Tél. 225.43.46

PAUL HAIM & Cie
(Tableaux Modernes)
50, Fg. Saint-Honoré, Paris 8e, Tél. 265.54.80

HAUTE JOAILLERIE DE FRANCE

BOUCHERON
26, Place Vendôme, Paris 1er, Tél. 073.16.16

CARTIER
13, Rue de la Paix, Paris 2e, Tél. 073.41.23

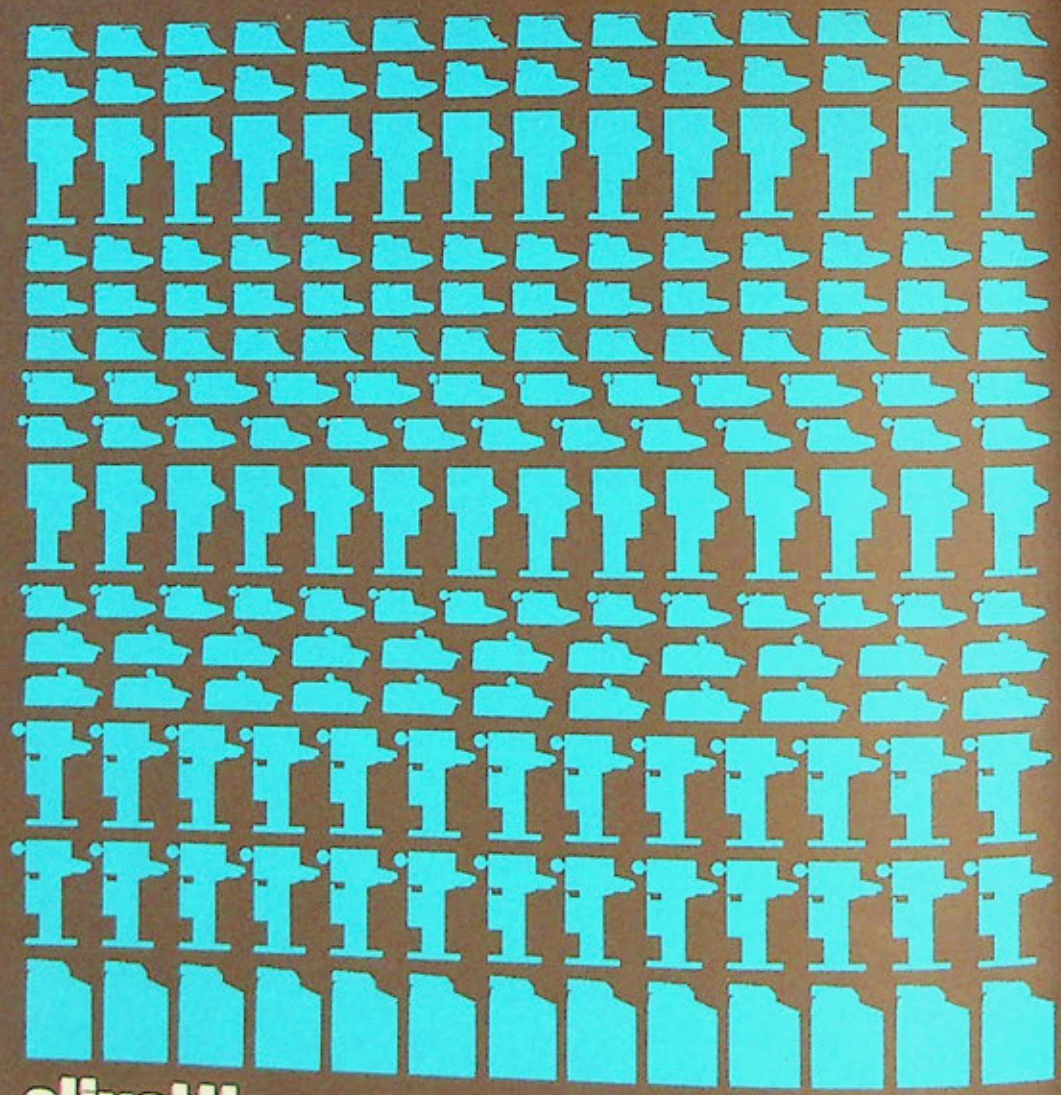
CHAUMET
12, Place Vendôme, Paris 1er, Tél. 073.37.10

MAUBOUSSIN
20, Place Vendôme, Paris 1er, Tél. 073.99.16

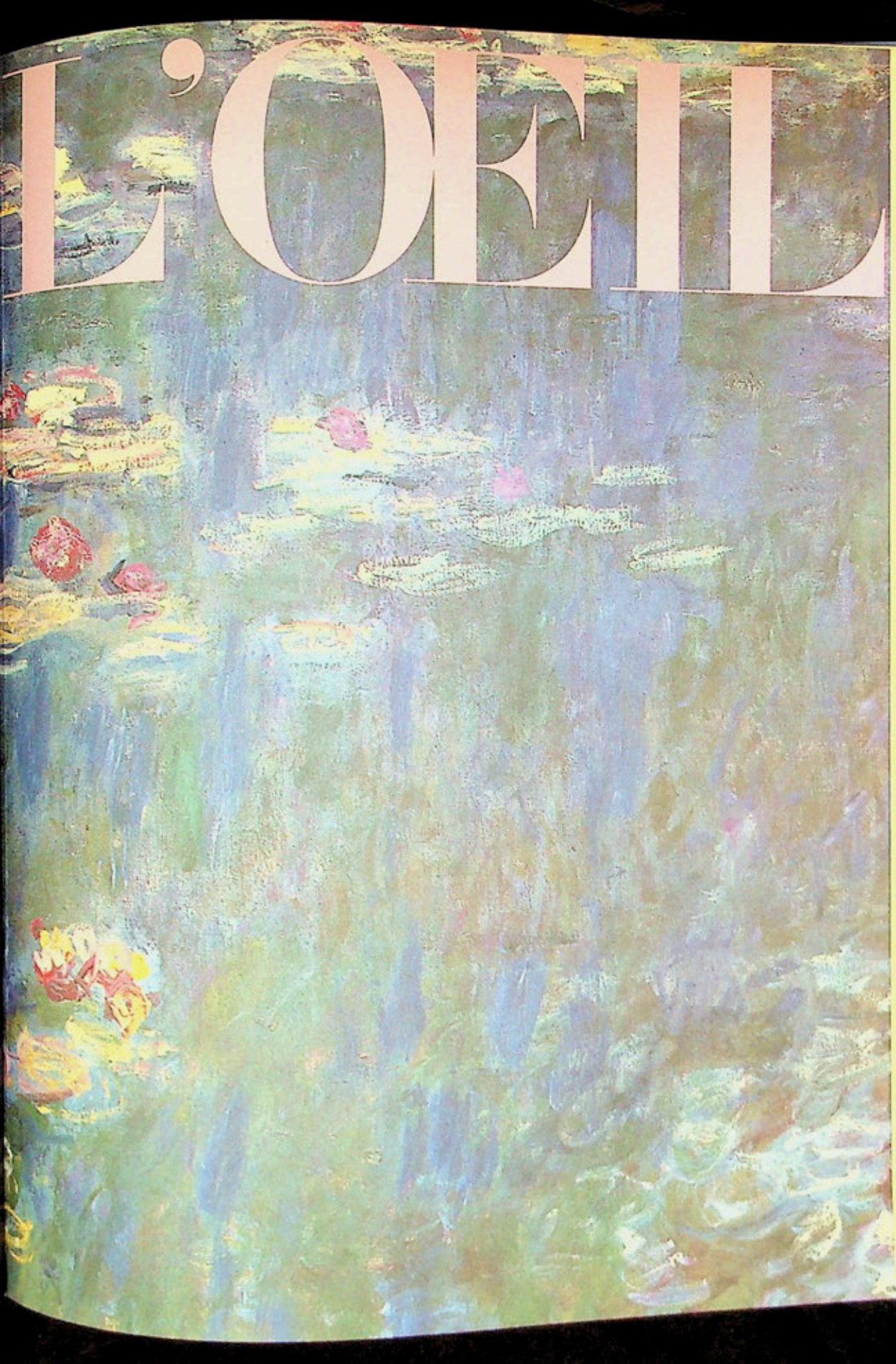
VAN CLEEF & ARPELS
22, Place Vendôme, Paris 1er, Tél. 073.70.00

EXPOSITION
du 11 au 20 Juin 1971, de 11h à 23h
HOTEL GEORGE V
PARIS

Olivetti
projette produit
distribue
les machines
de l'information



olivetti


L'ŒIL

Sortez de prison. Il y a du ciel au-dessus de vous.

On ne s'aperçoit même plus qu'on vit en coquille et qu'on roule en prison. C'est là le plus terrible... La Matra 530 LX vous rend le bon goût de la liberté et du soleil sans vous brutaliser, elle est la seule voiture d'aujourd'hui à savoir le faire.

Bien fermée quand il fait mauvais, demi-ouverte à droite ou à gauche, plein ciel quand il fait beau, sans fâcheuses rumeurs aérodynamiques, elle dose la cure d'espace à votre exacte mesure et à celle de votre passager.

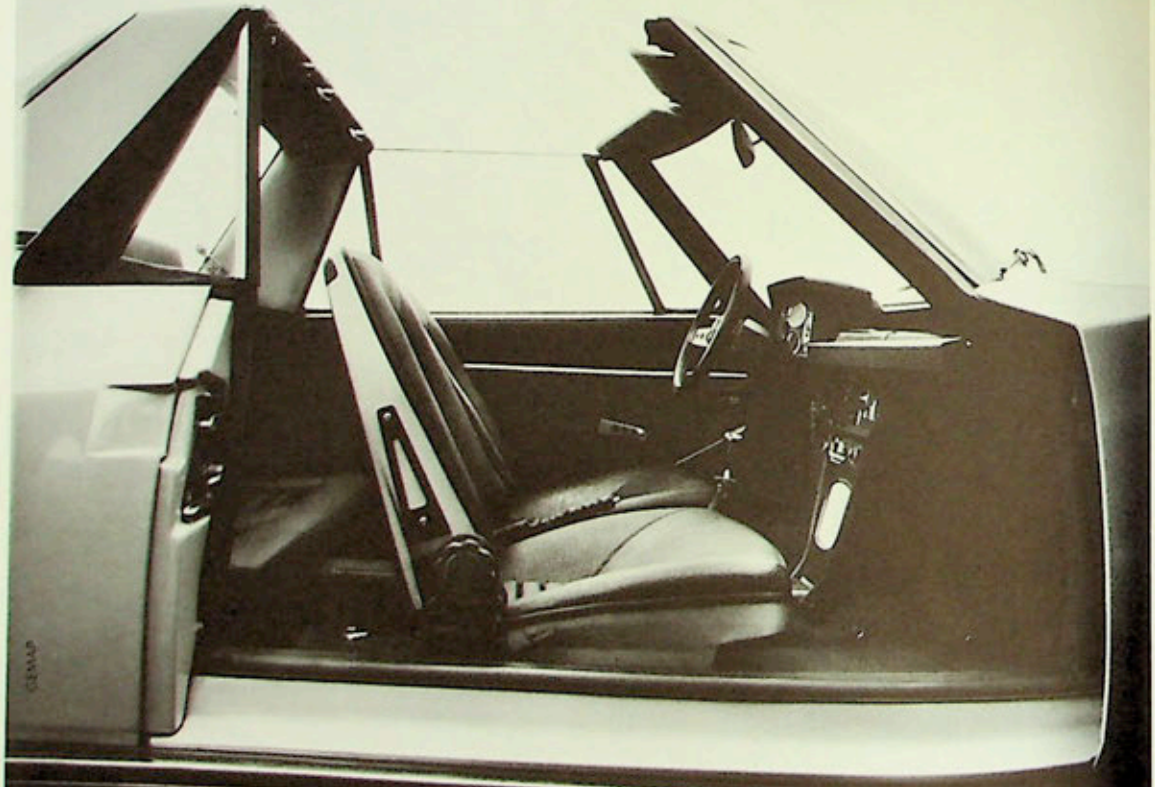
Son habitacle panoramique, son tableau de bord d'un seul coup d'œil, ses sièges "Cosmos", son volant ovale et son ambiance douillettement sportive ville et voyage, sonnent comme un joyeux coup de clairon dans le murmure de la routine.

Changez de route essayez Matra

Contre la quotidienneté étouffante qui cherche insensiblement à nous grignoter, Matra est le meilleur piment. Belle à voir, bonne à conduire et gaie à vivre, c'est une amie...

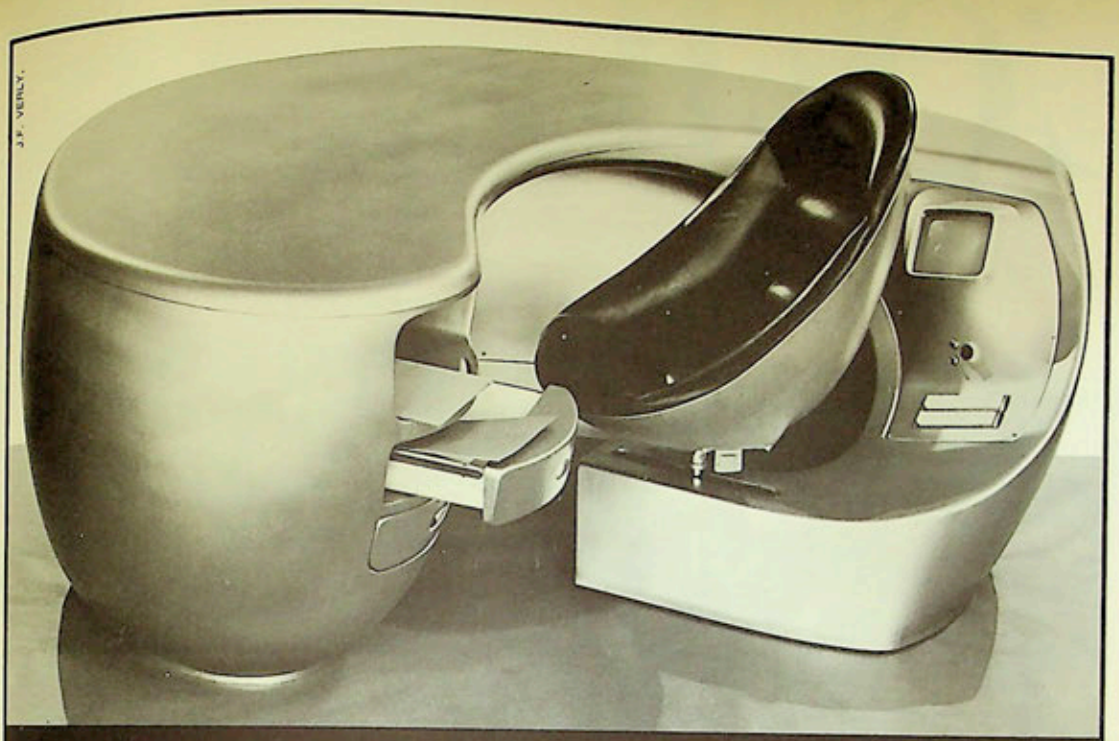
Malheureux ceux qui boudent! Offrez-vous une salutaire bouffée de jeunesse, un éclatant réveil mécanique en essayant une 530 LX chez un concessionnaire Matra-Simca-Chrysler France.

Vous risquez quoi? Quelques minutes... ou quelques années de plaisir.



MATRA SIMCA CHRYSLER FRANCE

MATRA 530 LX - 2+2 - 10 CV. Moteur V-4 central - 4 roues indépendantes - 4 freins à disque - Phares à iode - Toit escamotable - 175 km/h



Edité par le bureau d'étude LELEU-DESHAYS sur une maquette de Maurice Calka, sculpteur. Son audacieuse esthétique sert toutes les exigences pratiques de sa fonction. Moulé en matière plastique, au ton désiré. Doté sur commande d'un équipement électronique opérationnel assurant toutes liaisons intérieures et extérieures, acoustiques et visuelles. Bureau-type de direction moderne de grande Entreprise et d'Administration. Renseignements sur demande.

DEPARTEMENT BUREAU

LELEU-DESHAYS

DECORATEUR

65, avenue franklin-roosevelt paris 8e - téléphone : 359.04.03 +

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — MAI 1971 — N° 197

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **Georges et Rosamond Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Graphisme et maquette: Heide Lipinski-Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir
Marc Lavrillier: pages 2 à 6, 9, 10, 11, 14, 15, 38, 41, 42, 45 à 48, 51 à 55, 58, 59, 60, 63, 64 et 70 à 73 – Gemeemtelijk Museum voor het Onderwijs, La Haye: page 9 – Museum voor Land en Volkenkunde, Rotterdam: pages 10, 12 et 13 – Musée de l'Homme: pages 11 et 14 – Rautenstrauch Joet Museum, Cologne: page 12 – Charles Uht: pages 13 et 14 – Balthazar Korab: pages 16 et 19 – Tecnifoto Giovara: page 60 – Robert David: page 66.

Photographies en couleurs
Giraudon: page de couverture – Marc Lavrillier: pages 7, 39, 40, 43, 44, 49 et 50 – Musée de l'Homme: page 8 – Balthazar Korab: pages 17 et 18 – A. C. Cooper Ltd: pages 31 à 33

Notre couverture
Claude Monet: Les Nymphéas. Musée de l'Orangerie, Paris

Notre prochain numéro
Art et architecture d'aujourd'hui.

Abonnements
France: *Fr. 125.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 139.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 95.—; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 20 31 11. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1300.— (T.V. A. incluse); Mme Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél. (02) 53 14 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 100.—; A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£11.–; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$28.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $31.—)*
Canada: *$28.— (recommandé: $32.—) L'Œil, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 110.—; SEDO S.A., 33 av. de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Au Louvre, nouvelle étape du réaménagement général

8 Les Korwars de Nouvelle-Guinée hollandaise par Vincent Bounoure

16 Une chapelle œcuménique au Texas, par Jean-Patrice Marandel

20 Chez Monet, avec Vuillard et Roussel, par Jacques Salomon

26 Anatomie d'une vente publique, par M. G. de La Coste-Messelière

L'Œil du Décorateur

38 Rythmes calmes, ombre et lumière

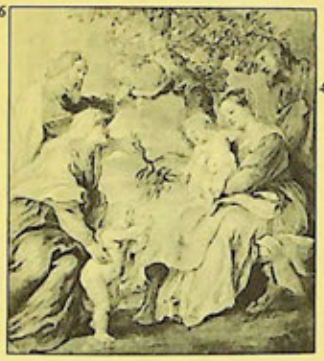
42 A Capri

46 Derrière le miroir

52 L'idée et la forme, par Luce Hoctin

56 Sièges

62 Beaux objets sur le marché



Au Louvre, nouvelle étape du réaménagement général

De la Cour carrée au Pavillon de Flore, tout au long des quatre cent quarante-deux mètres de la « Galerie du Bord de l'Eau », au premier étage, la réorganisation du Département des Peintures se poursuit (voir L'Œil, nos 166 et 180). La Grande Galerie a reçu l'éclairage « compensé » qui, désormais, corrige l'inégalité d'éclairement en lumière naturelle pénétrant par la toiture (composée d'un pan vitré au nord et d'un pan aveugle du côté de la Seine). De salle en salle, les travaux de réfection grignotent peu à peu les boiseries vétustes, les velours passés, les faux-marbres écaillés, livrant des espaces restructurés et des murs éclaircis à l'assaut des écoles de peinture européennes: chassés de la Grande Galerie par les Français, expulsant à leur tour les Hollandais, les Italiens occupent aujourd'hui les salles reliant la

1

1 Vue d'ensemble — d'est en ouest — de la nouvelle galerie de Flore, où sont exposés, depuis quelques semaines les tableaux des XVII^e et XVIII^e siècles italiens, ainsi que ceux de la collection Beistegui. Les designers Motte, Paulin et Monpoix, en collaboration avec M. Lahalle, architecte en chef, ont créé, dans ce qui était une suite de petites salles sans intérêt, une longue perspective claire, rythmée par la ligne brisée de la cimaise. Cette disposition, qui tempère les inconvénients de l'éclairage latéral — celui des hautes fenêtres donnant sur les jardins du Carrousel — détermine d'autre part une succession de travées permettant de grouper les tableaux par écoles: ici, les Gênois, avec deux peintures de Castiglione, « Les vendeurs chassés du temple » et « L'adoration des bergers », près d'un Strozzi, « La Vierge à l'Enfant ». On aperçoit ensuite, dans une travée « napolitaine » une « Bataille » d'Aniello Falcone. Tout au fond, parmi les tableaux de la collection Beistegui, « La Solana » de Goya, au seuil du Pavillon de Flore, c'est-à-dire à l'entrée des salles de peinture espagnole.

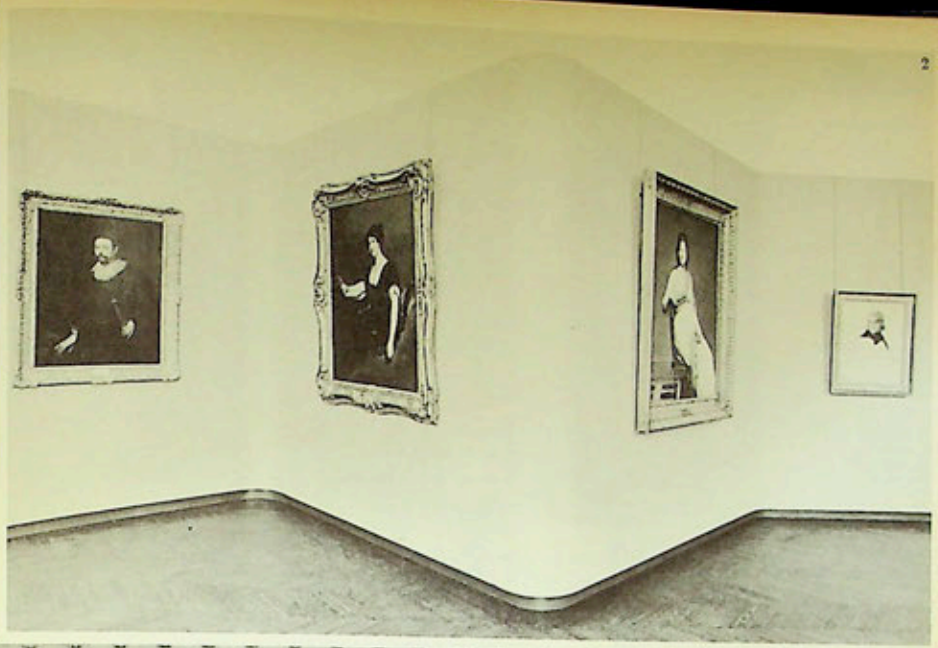
2 L'une des travées réservées à la collection Beistegui. De gauche à droite, un Van Dyck, le portrait dit de « Livio Odescalchi », un Lawrence, « Madame Cuthbert », puis deux admirables David, le portrait de « Madame de Verninhac » et celui de « Bonaparte, premier consul ». Ingres et David, Rubens et Van Dyck, Nattier, Fragonard, Meissonier forment, après les Vénitiens du XVIII^e siècle, une parenthèse inattendue. Mais la volonté du donateur était que sa collection reste groupée. Au reste, la qualité de chaque tableau compense largement cet inconvénient.

3 Tout près de la nouvelle galerie « italienne » (dans la partie de l'aile de Flore donnant sur la Seine), et ... fort éloignée de l'esprit qui en a inspiré l'aménagement, la salle de lecture du Cabinet des Dessins a été installée dans ce superbe décor Napoléon III et sous ce plafond de Cabanel, commandés par l'empereur, mais exécutés seulement après la guerre de 1870.

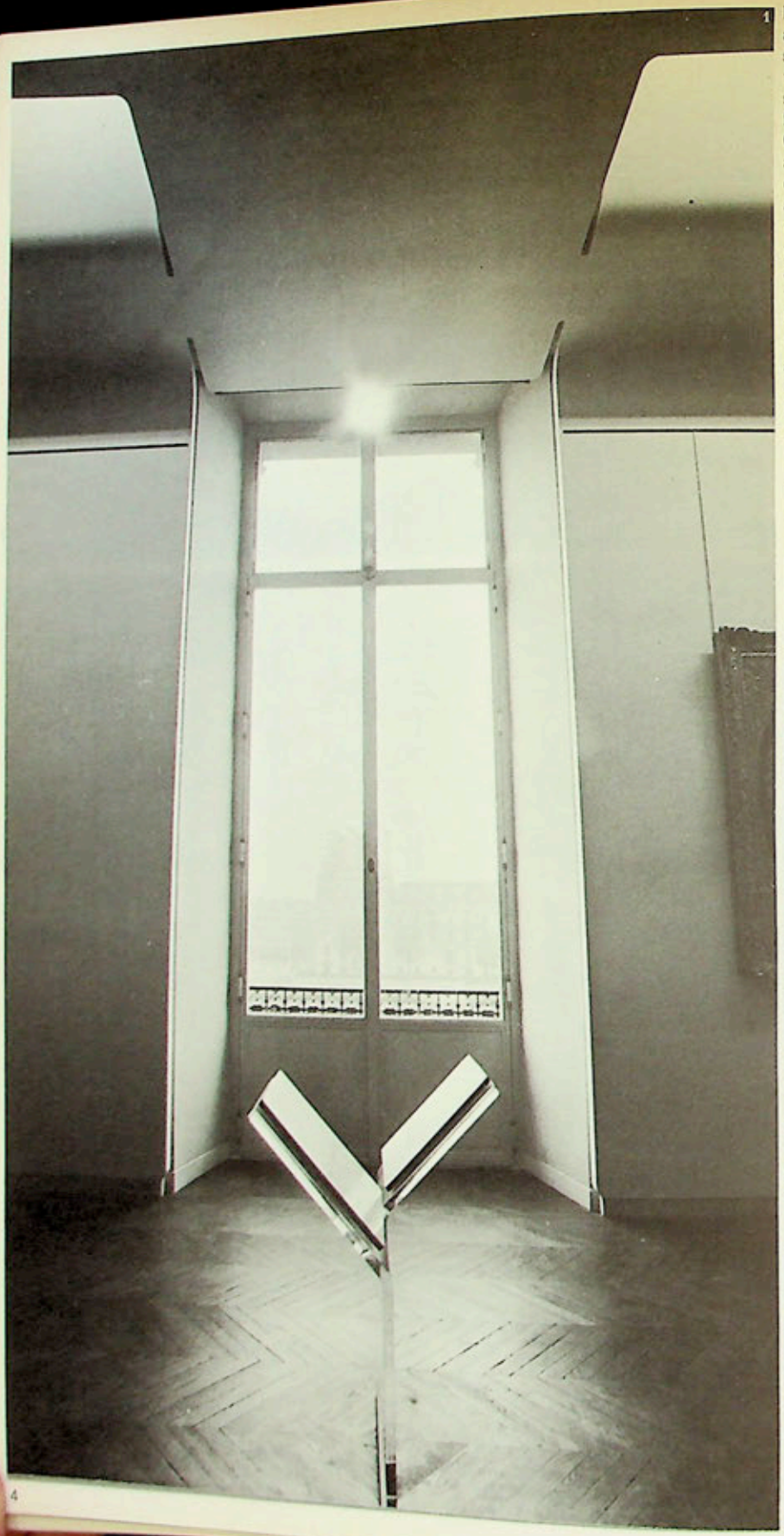
2

Galerie Médicis au Pavillon de Flore, où les Espagnols ont pris position en 1969. Pour l'architecte en chef, M. Lahalle, les décorateurs Motte, Paulin et Monpoix, il ne s'agissait plus ici, comme dans la Grande Galerie, d'une rénovation conforme aux plans imaginés jadis par Hubert Robert et naguère mis en œuvre par René Huyghe et Georges Salles. M. Michel Laclotte, conservateur en chef du Département des peintures, leur a demandé, comme pour le Pavillon de Flore, de créer, à l'intérieur de l'« enveloppe architecturale » immuable du Louvre, un espace nouveau, tirant du design contemporain son caractère et son efficacité muséographique: le contraste est complet avec l'ambiance de l'ancien Louvre, celle qu'on a préservé — précisément derrière la paroi en zigzag des nouvelles salles — dans la salle de

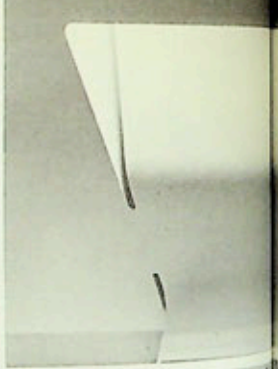
2



3



lecture du Cabinet des Dessins, qu
a gardé son décor Napoléon III
son plafond de Cabanel. Le volum
tout en longueur de la galerie,
son éclairage latéral par les hau
fenêtres donnant sur les jardins
Carrousel (que les responsables
avec raison, décidé de ne pa
obstruer), ont déterminé le pa
adopté pour la présentation d
tableaux: ils sont accrochés sur
paroi en ligne brisée et reçoiv
ainsi une lumière oblique, ce qui d
vrait, en principe, atténuer les ré
lances: nul doute que ce ne sera
cas... l'automne prochain, par temp
gris, et lorsque les stores prév
seront mis en place; actuellement
il est, à vrai dire, très difficile,
voir deux tableaux à la fois sa
que l'un soit « mangé » par les reflet
Paradoxalement, les tableaux l
plus « lisibles » sont ceux qui
trouvé place à contre-jour, entre l
fenêtres. Pour les éclairer, les



gnors ont ménagé, dans le faux plafond, des alvéoles, équipées de tubes fluorescents, dont la ligne s'accorde très heureusement au rythme de l'espace intérieur. L'ambiance lumineuse, variable d'heure en heure, de fenêtre en fenêtre selon l'incidence de la clarté extérieure, crée des modulations allant du mauve à l'ocre clair sur la cimaise, dont le ton rose éteint a été choisi après nombre d'essais, de réflexions, d'hésitations. La couleur adoptée finalement constitue un fond très satisfaisant aussi bien pour les ciels vénitiens, de Guardi, de Canaletto, que pour les paysages ombreux des Bolonais et les scènes d'intérieur caravagesques. C'est en effet le Caravage qui ouvre cet itinéraire à travers le XVII^e et le XVIII^e siècle italien. Lorsque la peinture du XVI^e siècle et celle du début du XVII^e auront pris place dans la salle Van Dyck, la Galerie Médicis et les petits cabinets, le « circuit des chefs-d'œuvre » de la peinture italienne se déroulera sans interruption, depuis la partie ouest de la Grande Galerie, où sont exposés les primitifs, jusqu'à l'extrémité de l'aile de Flore. La dernière partie en est réservée à la collection Beistegui, dont l'admirable Goya, « La Solana », se trouve ainsi rapproché des autres Goya du Louvre, présentés, avec l'école espagnole, dans le Pavillon de Flore (voir L'Œil n° 180).

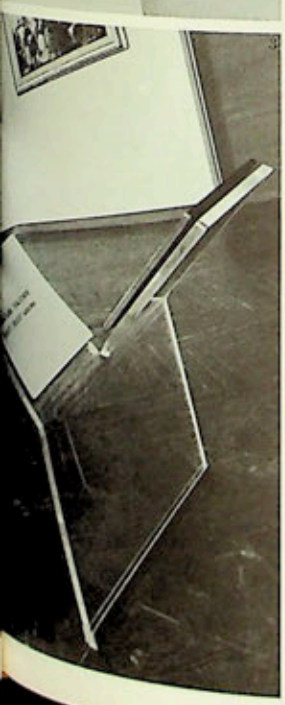
Le principe de ce « circuit des chefs-d'œuvre », complété par des galeries d'étude, pour les tableaux de moindre importance, a pour conséquence bénéfique l'aménagement de salles de réserve accessibles au public. Créées dans les combles de l'aile de Flore, elles abritent pour le moment, et jusqu'à l'achèvement de la réorganisation en cours, les tableaux les plus importants de toutes les écoles qui

1 Le maintien des grandes fenêtres sur toute la longueur de la galerie a posé un problème d'éclairage difficile à surmonter. Mais la vue sur le Carrousel, les Tuileries, le Pavillon de Marsan valait d'être préservée. D'autre part, l'espace intérieur, étroit de proportions, s'en trouve « élargi ». Dans les embrasures, le revêtement adopté pour les murs est l'agglomérat de poussière de marbre (Murolax) déjà utilisé au Pavillon de Flore. Sa texture et son aspect soulignent l'opposition recherchée entre la structure architecturale, inchangée, et l'enveloppe intérieure, en staff peint, créée par les designers pour la présentation des tableaux. Au premier plan, un panneau de signalisation en plexiglas et aluminium, à la jonction entre les travées italiennes et celles de la collection Beistegui (voir aussi la photo ci-contre).

2 Détail des alvéoles ménagées dans le faux plafond pour éclairer les tableaux placés à contre-jour entre les fenêtres. Ces alvéoles sont équipées de tubes fluorescents (Philips), de tonalité froide, qui constituent un complément à l'éclairage diurne de la galerie, l'éclairage nocturne étant assuré par des tubes fluorescents à luminosité plus chaude (Philips), placés en haut de la cimaise.

3 Dans la dernière travée italienne de l'aile de Flore, à la jonction avec la collection Beistegui indiquée par le panneau du premier plan, on reconnaît, à gauche, deux tableaux de Gian-Battista Tiepolo, « Apollon et Daphné », « Alexandre et Campaspe », et deux pendants de Gian-Domenico, « Le Menuet », « Le Charlatan ».

4 A son extrémité, la galerie débouche sur le Pavillon de Flore, et les salles espagnoles. On y voit le « Portrait de Guillemardet » de Goya, ainsi rapproché de « La Solana » de la collection Beistegui. Le chevalet, créé par les designers, est en métal peint dans un ton brun foncé reprenant la couleur du sol.



attendent leur installation définitive. Leur disposition est chronologique (et non « géographique ») ce qui permet d'intéressantes confrontations entre les peintres d'une même époque, dans les différents pays d'Europe: le XVe siècle en Italie, aux Pays-Bas, en Allemagne, le maniérisme, le Baroque en Flandre, en Espagne et en France, etc. La galerie est divisée par des parois transversales amovibles, permettant donc de modifier le volume de chaque salle selon les besoins. Elles sont éclairées par une verrière zénithale, doublée d'un dispositif de lamelles d'aluminium filtrant la lumière naturelle. A l'extrémité de cette galerie d'étude, deux petites salles ont été réservées à des expositions didactiques présentant « les dossiers du département des peintures » et rassemblant, autour d'un tableau ou d'un groupe de tableaux les œuvres et les documents qui en expliquent l'élaboration, les sources, la portée. La première de ces expositions, consacrée au « Bain turc » d'Ingres, groupe des dessins préparatoires prêtés par le musée de Montauban, des peintures et dessins d'Ingres appartenant au Louvre ou à des collections privées, enfin des œuvres d'artistes contemporains inspirés par le Bain turc: Picasso, Rauschenberg, Martial Raysse pénètrent ainsi au Louvre, comme pour en célébrer la modernisation.

SI VOUS VOULEZ EN SAVOIR DAVANTAGE

Allez visiter l'aile de Flore rénovée, sans oublier la galerie d'étude et la salle d'exposition attenante où sera présenté, après « La Bain turc » d'Ingres, l'ensemble des toiles de Boucher conservées au Louvre, pour le deuxième centenaire de la mort du peintre.

1 Vue de la « galerie d'étude » aménagée dans les combles de l'aile de Flore. L'éclairage zénital, dû à la seule lumière du jour, est tamisé par des paralumes en aluminium. Les grandes cloisons transversales sont mobiles: le volume de chaque travée peut donc être modifié selon le format et le nombre des toiles qui doivent y prendre place. Lorsque la réorganisation du Département des peintures sera achevée, la visite de ces salles, qui abriteront des tableaux de second plan, constituera le complément du « circuit des chefs-d'œuvre » établi au premier étage. Pour le moment, elles contiennent nombre d'œuvres majeures attendant leur mise en place définitive dans les salles actuellement en réfection. On peut y voir, par exemple, une prestigieuse accumulation de tableaux de Poussin: en haut, « Eliézer et Rebecca », « La mort de Saphire »; au centre, « Phyrrus sauvé », « Olympos et Marsyas », « Le jugement de Salomon »; en bas, « Moïse sauvé des eaux », « Saint Jean baptisant », « Les bergers d'Arcadie ». Dans la seconde travée, qui groupe des tableaux espagnols, français et flamands du XVIIe siècle, on aperçoit un Murillo, « Le moine et le mendiant », acquis par le Louvre en 1963; au-dessous, « La mort d'un saint ermite » de Vignon.

2 La galerie du premier étage. Sur la cimaise, dont le ton rosé a été choisi après des essais attentifs, l'un des huit tableaux de Guardi conservés au Louvre de la série illustrant les cérémonies de l'intronisation du Doge. (Trois autres sont dans des musées de province, un autre au Musée de Bruxelles). Ici « Le couronnement du Doge » sur l'escalier des géants, au Palais Ducal. Plus loin, « Le soldat et le jeune tambour », de Giuseppe Angeli et « La puce », de Giuseppe Crespi, don récent de la Société des Amis du Louvre, près d'un autre Crespi, « Saint Anselme écrivant sous l'inspiration de la Vierge ». Puis « Le frappement du rocher », du Gênois Valerio Castelli. Enfin, dans l'une des travées « bolonaises », la « Sainte Cécile » du Dominiquin.

2

LES KORWARS
de Nouvelle-Guinée Hollandaise

par Vincent Bouncoure

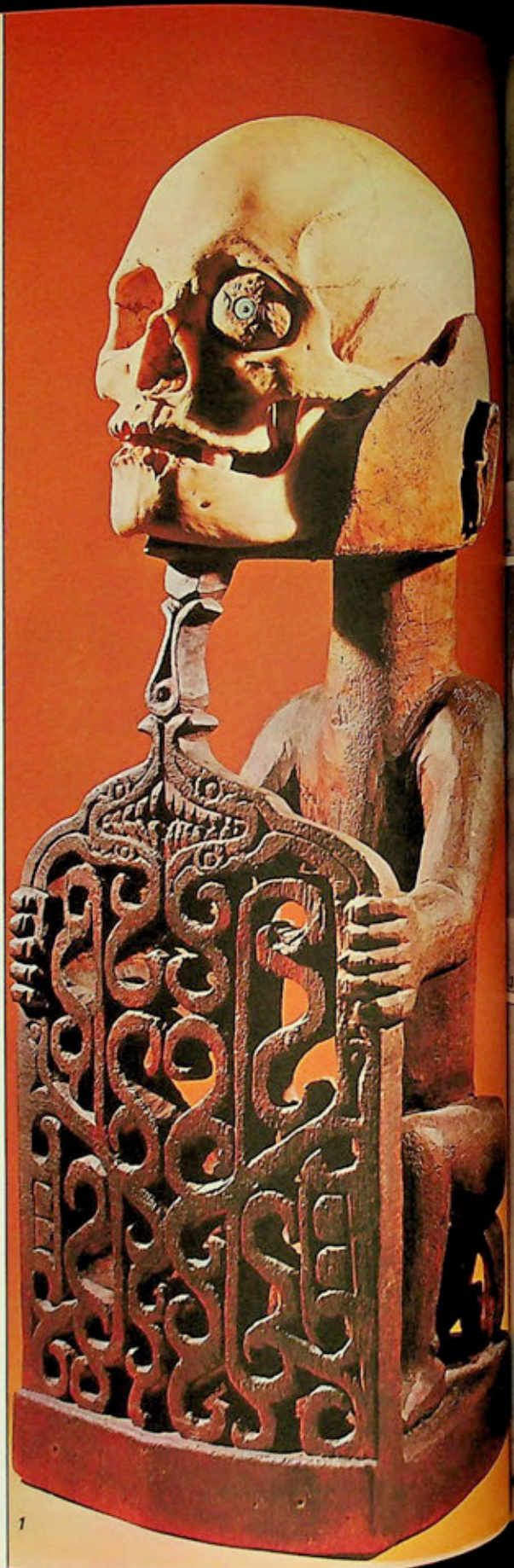
Ce n'est pas l'un des moindres malheurs qu'éprouvent les anthropologues de se promener sur des territoires coupés de frontières auxquelles ils ne savent quelle valeur il faut attribuer si l'on en juge d'après les altercations dont elles sont l'occasion. Les caractères observables en tout lieu l'emportent-ils sur les particuliers? La réalité sociologique est-elle continue, ou plutôt faite d'unités juxtaposées ayant leur sens en elles-mêmes? Si les sociétés sont autant d'entités incomparables, l'anthropologie n'a plus d'objet; ou du moins elle doit se contenter d'étudier les hommes les uns après les autres et non pas cette abstraction qu'elle appelle l'homme: elle éclate en un éventail de monographies faisant appel non plus même à une méthode universelle, mais chacune à un appareil d'analyse spécialisé, adapté à l'objet envisagé et construit spécialement pour l'étudier. La disparité des choses impose la diversité de l'outillage d'optique. Les résultats obtenus de la sorte cessent d'être comparables et ne peuvent plus être raccordés les uns aux autres.

Tout au contraire, si l'anthropologie doit se développer comme un savoir unitaire, elle conduit à supposer une homogénéité foncière dans les faits épars qu'elle observe et à écarter au moins provisoirement tous ceux qui y contredisent. Mieux encore, ce savoir unitaire vers lequel elle tend idéalement est caractérisé par ses hiérarchies organiques au moins autant que par le principe d'expansion additive qui n'en est que le ressort le plus apparent. C'est la forme idéale de ce savoir qui en détermine les méthodes et non les objets réels dont il croit s'emparer. La manière dont le monde est interrogé oriente les réponses qu'on en reçoit: car elles seraient de trop si elles ne prenaient place dans l'édifice dont les plans sont tout prêts. Les peuples sont sollicités de dire non plus ce qu'ils jugeaient essentiel d'affirmer, et qu'ils ont effectivement proféré, mais seulement ce par quoi ils s'insèrent en bon ordre dans le savoir. Le plus particulier en est exclu. Le singulier est sévèrement gommé. Les caractères constants sont mis en évidence au détriment des variables, mais cette abstraction ne s'opère que dans les limites d'une pensée scientifique fatalement sujette aux entraînements de son temps et bornée à son propre horizon. Entre toutes les propriétés de l'appareil mental, ici exaltées et là laissées en jachère, le choix de l'anthropologue est par nature mutilant: il n'est pourtant pas d'exemple qu'au prix d'un peu d'ingéniosité celles qu'il a choisies ne lui permettent de dresser le palais abstrait d'une humanité conforme à ses vœux.

On sait avec quelle ardeur a été débattu ce problème de méthode et comme il continue d'animer des controverses qui mettent en cause le sens à attribuer aux civilisations, la validité de la nôtre, le régime intellectuel dont elle forme l'illustration et qui lui sert d'unité de mesure pour évaluer les autres. S'agirait-il d'apprécier et d'interpréter les témoignages plastiques de civilisations lointaines ou disparues, les mêmes tendances opposent les uns aux autres les exégètes qui tentent ou bien de retrouver le semblable sous le divers ou au contraire d'y

Sauf mention contraire, les objets présentés sont des korwars proprement dits.

1 Korwar ramené par Duperrey en 1824. Musée de l'Homme. Paris.
2, 3, 4 Gemeentelijk Museum voor het Onderwijs. La Haye.
5 Collection particulière. Paris.



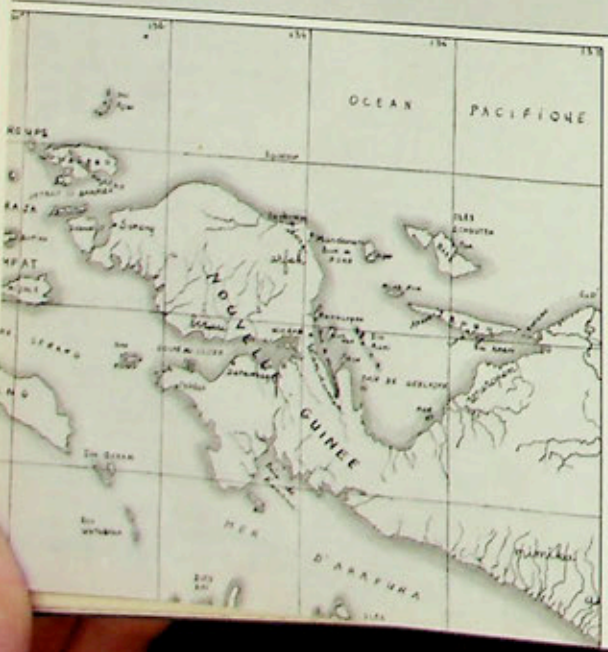
1

percevoir ce qui est inouï et spécifique. C'est du premier de ces principes de recherche opposés que procèdent, dans leur majorité, les spéculations auxquelles ont donné lieu les arts mélanésiens. Un bon exemple en est fourni par l'étude que leur a consacrée Speiser (Ueber Kunststile in Melanesien) qui a cherché à isoler un certain nombre de caractères stylistiques dont l'assemblage à doses variables serait, selon lui, de nature à expliquer tout objet d'art mélanésien. La nomenclature de ces styles est étrange. Le « style korwar » est désigné d'après le nom des objets funéraires de la baie de Geelvink; il est principalement caractérisé par la forme de la tête de ces sculptures. Le « style à bec », qui se trouve principalement sur le cours inférieur du Sépik, fait au contraire appel à une désignation morphologique, de même que le « style en courbes » qui se trouve très largement répandu; c'est au contraire à l'île où il se trouve avec le plus d'éclat que le « style Tami » emprunte son nom. Mais le « style korwar » aussi bien que le « style Tami » étant l'un et l'autre caractérisés par un visage à peu près rectangulaire, les stylisations en ovale ou en triangle ont obligé Speiser à compléter son recensement et à supposer un style primaire auquel il rattache ce qui n'avait pu jusque-là prendre place dans les catégories précédentes. Enfin le « style malangan » est décrit comme un alliage du « style korwar » et du « style en courbes ».

Si peu qu'on examine un korwar, on y trouve non pas seulement les traits du « style korwar », mais les entrelacs du « style en courbes ». Sans doute, la tête répond approximativement à la description géométrique de Speiser: elle est « cubique », les joues sont « des plans parallèles » sur lesquels « se raccorde à angle droit » la face coupée par un menton carré. Mais les jambes sont parfois des serpents et cette singulière balustrade que bon nombre de korwars poussent devant eux comme un bouclier tenu à deux mains est régulièrement ornementée de volutes que le très savant ethnologue rattache explicitement au « style en courbes ». Ainsi, au terme d'une enquête scrupuleuse, on voit l'association des mêmes traits stylistiques chargée de rendre compte des arts les plus différents: celui de la baie de Geelvink, celui de la Nouvelle Irlande, et même comme le montre la carte dressée par Speiser, celui des îles Salomon.

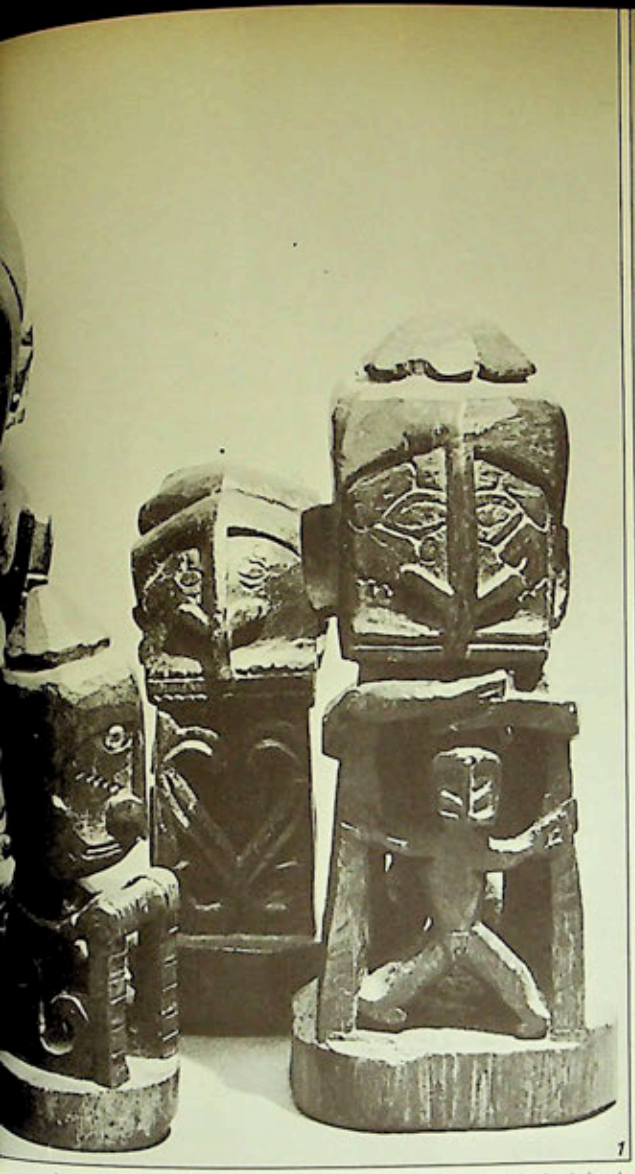
On rougirait de rapporter ces spéculations marquées par tous les excès du systématisme et où le délire analytique escamote l'objet de son étude, si elles n'étaient édifiantes à quelque degré. L'analyse des éléments premiers est peut-être utile. Il n'est pas indifférent d'apprendre quels jeux d'influences se sont rencontrées dans la baie de Geelvink; mais elles n'y ont pris racine et porté fruit qu'en vertu des qualités du terroir. Un milieu favorable leur a permis de

5



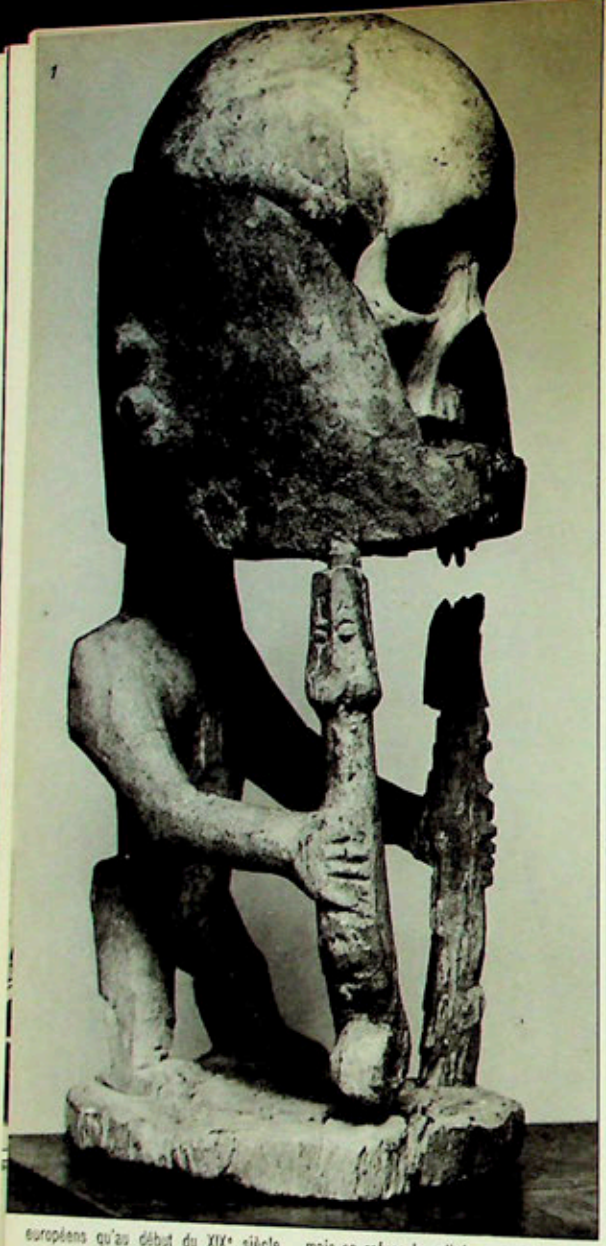
prospérer en s'intégrant aux manifestations sociales de tous ordres qui s'y trouvaient en usage. Or rien ne prouve que les biens culturels d'importation aient même sens et même valeur en tout lieu. C'est du système sociologique où on les trouve qu'ils tirent leur signification et leur rôle. Les mots et les signes ne sont aucunement arbitraires quoiqu'en ait prétendu Saussure; mais les interpréter hors des phrases où ils sont effectivement mis en usage n'a pas de sens. De sorte que le « style en courbes », par exemple, peut provenir de la Chine de l'époque Tcheou ou de la civilisation de Dongson; il est certes légitime d'en suivre les manifestations à Bornéo, dans la baie de Geelvink, sur les tapas du lac Sentani, chez les Sulka et les Baining de Nouvelle-Bretagne, ou dans les îles Trobriand: pour autant, sa fortune dans les arts de la Nouvelle-Guinée occidentale reste aussi mystérieuse que son déploiement sur des sculptures sacrées au sens desquelles il reste entièrement subordonné. C'est du rôle de ces sculptures, de leur destination immédiate et de leurs pouvoirs à longue portée, que les instruments qui les a fait naître et les formules géométriques, auxquelles elles obéissent moins qu'elles ne les manifestent, doivent leur intelligibilité.

Or si les provinces de la création n'échangent que de modestes instruments, si la transmission de proche en proche des modes et des outils n'apprend presque rien qui vaille, c'est aux reportages qu'il faudra emprunter la seule lumière dont puissent s'éclairer les témoignages particulaires, c'est-à-dire pour l'essentiel, les sculptures où s'objectivent de manière irrévocable et synthétique les options des peuples et le sens qu'ils prêtent au savoir ou au savoir-faire dont ils ont hérité. Ainsi l'œuvre d'art, comme le pensait Gau... est la meilleure réponse à toute question qu'elle suscite. Mais la civilisation de la baie de Geelvink est fort mal connue: on est obligé d'avouer que les témoignages sont rares, légers, suspects souvent... qu'ils produisent en vrac les opinions du voyageur et la version qu'il a recueillie sur place en la transcrivant comme il



pouvait; les relations contemporaines de la création des korwars sont très rares. C'est exceptionnellement qu'on y trouve quelques-uns des faits dont on voudrait s'informer pour mieux comprendre la place, dans une société de navigateurs qui se logeaient sur pilotis, d'une activité dont les produits confondent l'esprit d'analyse et font naître les interrogations à l'échelle de la fascination qu'ils excercent.
La terre natale des korwars se laisse aisément délimiter. On en prend pour critère non pas seulement le « style korwar », mais la fabircation des korwars proprement dits, c'est-à-dire d'objets de ce style liés au rituel funéraire, sculptures en bois à figuration humaine, hauts de 20 à 60 centimètres, présentant parfois le crâne du défunt à la place de la tête. Le cérémonial mortuaire est connu sur une étendue de mille kilomètres d'Est en Ouest, depuis l'île Liki, face à la côte de Nouvelle-Guinée jusqu'à l'archipel d'Ajau et à Waigeo qui confinent à l'Indonésie. Il s'agit de toute évidence, d'une civilisation de marins. C'est dans les îles parsemées en travers de la baie de Geelvink et sur toutes ses côtes, depuis l'île Kurudu, jusqu'à Doré qu'elle a revêtu le plus d'éclat. Dans le Sud de la péninsule dite « Tête d'oiseau », c'est également sur les côtes qu'ont été trouvés quelques korwars. Dans les terres, presque rien. Sur les rives du golfe de Mac Cluer, les témoignages figurés sont rares. Proches par leur style de l'art de Geelvink, ils en diffèrent par la destination qui leur est affectée. Plus au sud, l'art de la région Mimika livre un écho lointain de la figuration propre aux korwars. Le gîte est nettement limité.
Mais, comme le note Van Baaren dans son livre récent sur les korwars, l'inventaire des témoignages est extrêmement décevant. La première raison en est que l'extrémité occidentale de la Nouvelle-Guinée n'a été abordée par les navigateurs

***1, 2, 3, 4** Sept korwars et deux amulettes. Collections particulières. Paris.*



1

2

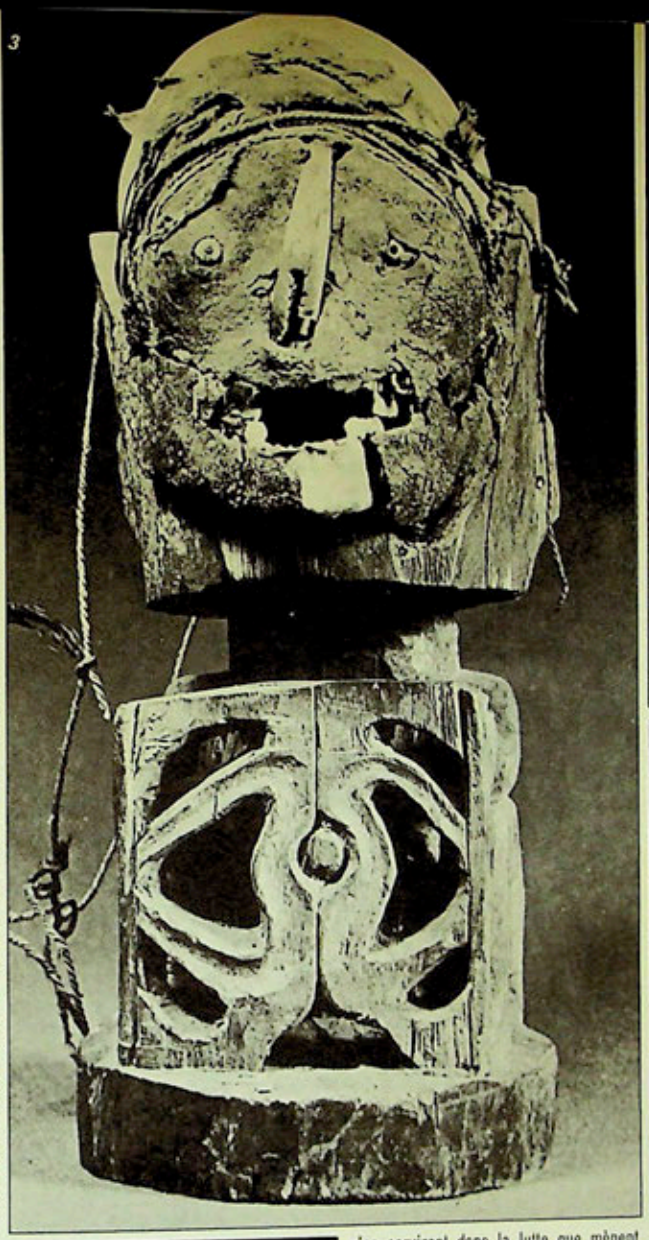
européens qu'au début du XIX^e^ siècle, c'est-à-dire bien des siècles après une assez intense colonisation malaise et une islamisation d'ailleurs très approximative. Lors du voyage de Dumont d'Urville, les Papous de la baie de Geelvink étaient sujets du Sultan de Tidore, comme tous les riverains de la mer de Ternate. C'était une dépendance qui obligeait à verser tribut, mais les proconsuls n'avaient pas de légions à leur service. Dès les premiers récits de voyage, nous apprenons que les Papous de Doré détenaient des armes et des outils et qu'ils pratiquaient l'art du forgeron, peut-être appris des Malais. De quand datent les faits qu'on voudrait éclairer les uns par les autres? Les korwars sont sculptés à la gouge et au couteau: ils sont recueillis entre 1820 et 1990 dans un peuple qui utilise les techniques de l'envahisseur, mais en refuse la religion, et qui dresse ses monuments sacrés en détournant de leur destination originelle les armes de l'adversaire. Il est vain de s'interroger sur ce que fut la civilisation de la baie de Geelvink avant la colonisation des Malais. De toute son évolution, nous sommes voués à ne connaître qu'une phase transitoire à travers des récits fragmentaires.

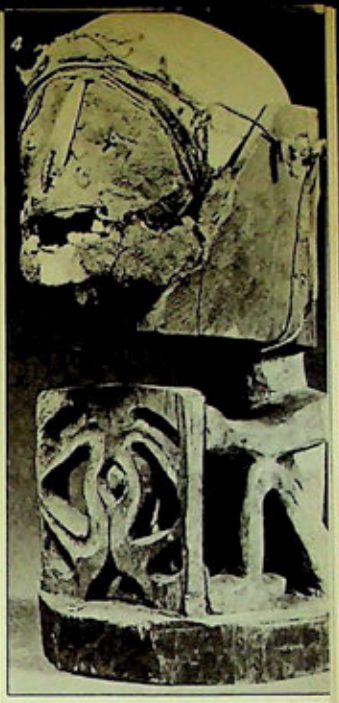
Les korwars sont l'œuvre de spécialistes, non pas seulement de la sculpture sur bois, mais de l'art du chaman. Bien loin de se limiter à la création de ces objets, le rôle de ces personnages très vénérés est d'intervenir en toutes circonstances où la magie est nécessaire, c'est-à-dire toutes les fois que l'intervention directe de l'homme dans le monde matériel est réputée insuffisante et qu'il faut par conséquent en modifier le cours par l'intermédiaire des esprits qui le gouvernent. Ainsi, c'est au sculpteur de korwars que l'on recourt en cas de maladie aussi bien que pour les plus délicates affaires de divination. Spécialiste de la manipulation des esprits, il n'a de savoir-faire dans les arts plastiques que par surcroît. Rien ne permet d'affirmer que soient dus à son art les appuie-nuque, les amulettes, les proues de pirogue, les flotteurs de pêche, ou les poteaux funéraires qui constituent avec les korwars, les principales productions sculptées de la baie de Geelvink et qui, démontrant un sens du luxe partagé par toute une nation de sauvages, firent l'étonnement de quelques voyageurs. Exclusivement sculptés au cours des cérémonies funéraires, liés ainsi de manière rigide à la mort et, suivant la croyance indigène, à la mobilité qu'elle accorde à l'esprit, les korwars ne sont rien d'autre que les instruments construits

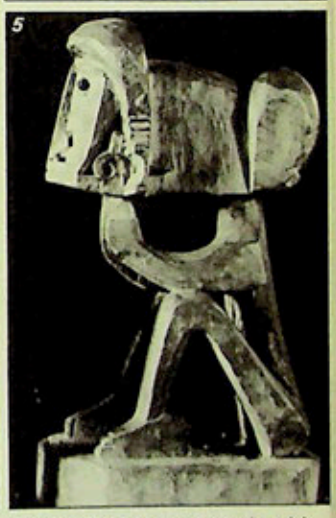
6

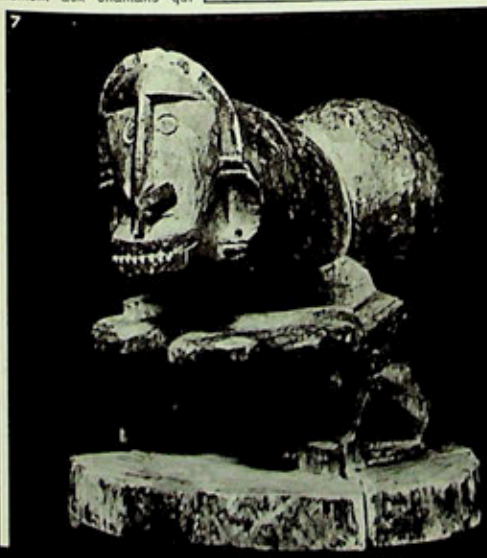
par les magiciens pour s'emparer des souffles déliés par la pourriture de l'apparence humaine. Ces conceptions sont difficiles à traduires: leur formulation renvoie presque fatalement à la conception méditerranéenne de l'âme ou aux notions de l'occultisme spirite. Le danger du vocabulaire auquel il faut bien ici recourir est qu'il est construit sur la distinction platonicienne de l'idée et de la forme, opposition que récusent généralement les Mélanésiens. Si tel est le cas aussi pour les navigateurs de la baie de Geelvink, comme on est fondé à le croire en l'absence même de témoignage absolument formel sur ce point, les korwars ne seraient ni des représentations des défunts, ni des réceptacles où serait attiré leur esprit, mais le défunt lui-même dans sa nouvelle apparence: et c'est bien en effet ce qui ressort des manières de parler indigènes, de l'usage constant, semble-t-il, d'interpeller les korwars dans les termes mêmes dont on usait à l'égard des vivants. C'est pourquoi la description en notre langue de la cosmologie et de la pneumatologie de la baie de Geelvink reste fatalement trompeuse. Les esprits, les forces, les principes y sont perçus comme des réalités physiques et restent confondus dans leurs manifestations.

Le monde est conçu comme une pirogue poussée par les Quatre Vents. Le Vent de l'Est est leur maître à tous. Il est auxiliateur, il est le médiateur entre le Seigneur du ciel et les hommes. Il anime le soleil qu'il fait lever. Il a pour antagoniste le Vent de l'Ouest, seigneur funeste, producteur de tempêtes, de même que le Vent du Sud. Le Vent du Nord est révéré presque à l'égal du prince de l'Est. Entre ces puissances de premier ordre et le monde des hommes, une légion d'esprits de second rang mènent une vie agitée, circulant sans encombres dans un monde continu qui est à la fois le royaume des morts et la réalité quotidienne. Plongeant ainsi dans le véritable réservoir des énergies, ils ont pouvoir de communiquer leur dynamisme à toute réalité corporelle et très spécialement aux chamans qui


3


4

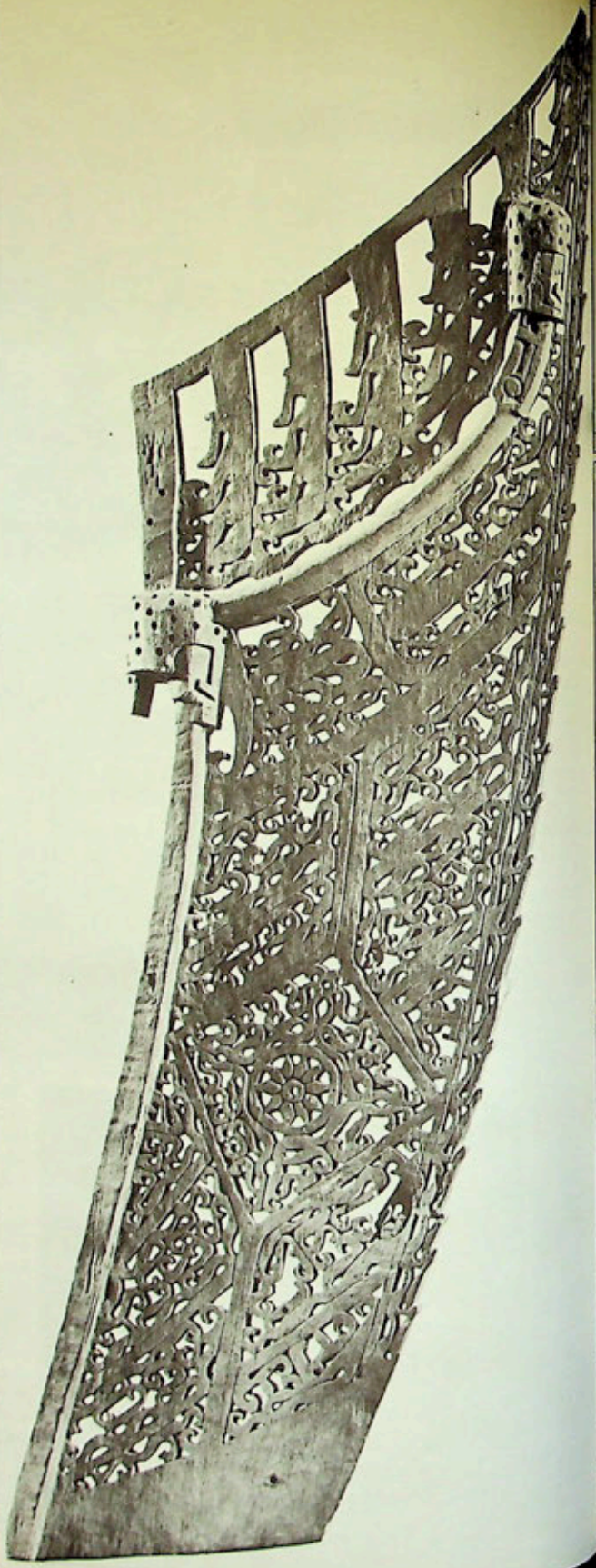

5

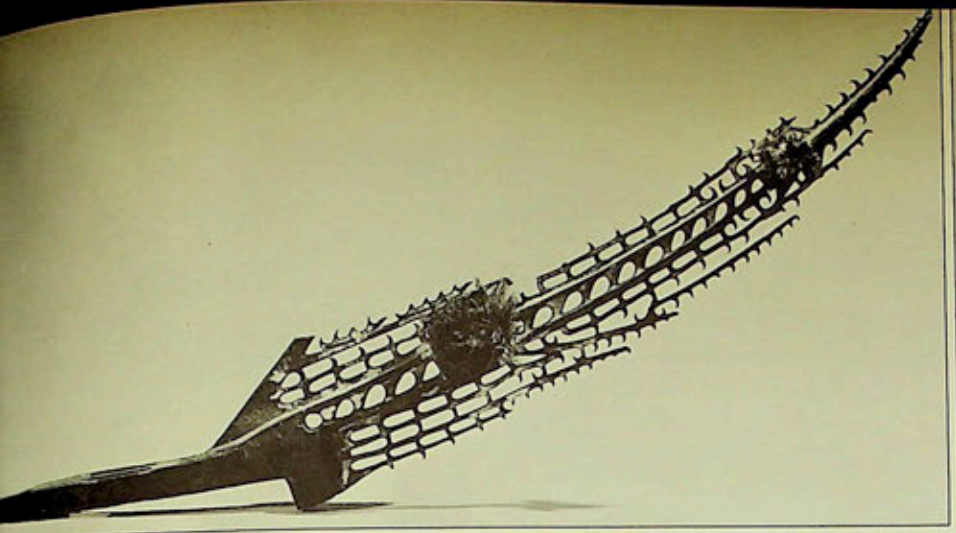

7

s'en serviront dans la lutte que mènent les humains contre les esprits méchants. Tels sont quelques-uns des traits de cette mythologie, comme les retrace Van Baaren après un recensement exhaustif des sources documentaires. On ne peut manquer de la mettre en relation d'une part avec les pratiques funéraires, d'autre part avec les cérémonies d'initiation: elles marquent également les liens d'interdépendance qui unissent l'esprit des vivants à celui des morts et même des ancêtres primordiaux. De Waropen, on rapporte que la case où a lieu l'initiation des jeunes gens est de forme conique, portée sur plan carré par quatre piliers, un cinquième, au centre, montant jusqu'au faîte. Cette maison, « réplique microcosmique du macrocosme » dit Van Baaren, est ainsi construite autour de ce que le chamanisme asiatique et septentrional dénomme l'arbre cosmique et qui est ici l'ancêtre primordial lui-même et « l'axe de connexion entre le ciel et la terre ». Au cours de l'initiation se place un rituel du couronnement et la couronne imposée au jeune initié est constituée de quatre baguettes solidement fixées sur une demi-noix de coco. Reproduction de la maison d'initiation, cet ornement confère à l'initié lui-même les propriétés du pilier central: ils ne font plus qu'un.

1 Collection Charles Ratton. Paris.
2 Musée de l'Homme. Paris.
3, 4 Museum voor Land- en Volkenkunde. Rotterdam.
5 Rautenstrauch Joest Museum. Cologne.
6, 7 Museum voor Land- en Volkenkunde. Rotterdam.

2





Les rituels funéraires, dans toute la région où sont signalés les korwars, sont des plus divers: d'un lieu à l'autre, d'abord, comme il va de soi quand l'habitat lui-même est variable, nombre de villages étant édifiés en mer sur pilotis, et bien d'autres étant construits sur la terre ferme. Mais, en un même lieu, des règles précises semblent approprier les modalités principales des cérémonies à la qualité du défunt. En certains cas le cadavre est laissé à l'air libre jusqu'à sa décomposition. Les os sont alors prélevés et réunis dans une grotte ou dans un ossuaire. En d'autres cas, l'enterrement prévaut. Quelque cérémonial funéraire qui soit adopté, la fabrication du korwar ne semble jamais simultanée. Comment le serait-elle dans le cas des korwars à crâne? Elle est l'épisode central d'une suite de fêtes ultérieures.

On commence par une expédition en brousse, sous la conduite du sculpteur. C'est lui qui désigne la pièce de bois dont il a besoin. Des provisions de sagou ont été rassemblées pour les nombreux festins. « Le silence règne dans la demeure du chaman, nous dit A. J. de Neef. Le vieux tailleur de bois est seul. Alors, penché sur son travail, il se parle à mi-voix. Il parle à l'esprit de son père qui lui enseigne les syllabes magiques et le met en rapport avec les sources du pouvoir qui a fait maintenant de lui un grand chaman. L'art de faire des korwars, il l'a aussi appris de son père lorsqu'il était tout jeune encore... Déjà les formes commencent à se dégager sous les copeaux et les fragments qui sautent: la tête anormalement grosse, le petit corps et le bouclier à serpents sur lequel repose la tête. Mais la taille la plus fine, le chaman ne veut pas s'y livrer maintenant. Elle attendra le soir, l'heure que les membres de la tribu sont rentrés dans leurs demeures. Alors la famille du mort invitera beaucoup de gens à s'asseoir autour du feu brillant dans le foyer... On entendra les chants funèbres, tous s'y joindront de grand cœur, car le pouvoir du chant des morts est très puissant sur le chaman qui laisse alors courir son couteau suivant les formes de l'image ». Longue opération qui réclame plusieurs soirées, mais qui prend fin soudainement dans une atmosphère de crise sur laquelle de nombreux témoignages concordent. « Le nécromancien tient le korwar à la main en criant et en corrigeant les traits du visage par de nombreux coups de couteau, rapporte Meyners d'Estrey. Tout à coup, il frémit et tombe à terre. C'est signe que l'esprit du mort est entré dans l'image. Tous les assistants tremblent et se livrent à des contorsions indescriptibles. La case fragile en est agitée comme par une tremblement de terre. À partir de ce moment l'âme du défunt n'erre plus à travers champs elle est captivée par la famille. Le korwar devient un objet de vénération. On le conserve sous des nattes neuves dans un coin de la case et on l'interroge anxieusement dans les moments difficiles de la vie. » Il ne paraît pas que le tremblement de terre dont on nous parle puisse se déclencher sur commande. C'est pourquoi il est arrivé à beaucoup de korwars de rester très sommairement dégrossis.

Or les difficultés de la vie sont pour tout le monde, heureux si l'on trouve à consulter anxieusement une douceur aussi profonde que celle des korwars que célébrait André Breton pour avoir « à jamais bouclé les paradisiers du ciel rauque ».

Si vous voulez en savoir davantage:

Consultez, du docteur Meyners d'Estrey, « La Papouasie ou Nouvelle-Guinée occidentale », Paris, Challamel, 1881; de F.S.A. De Clercq et J.D.E. Schmeltz, « Etnographische beschrijving van de West-en Noordkust van Nederlandsch Nieuw-Guinea », Leiden, 1893, et surtout le récent travail de Van Baaren: « Korwars and korwar style », Paris, Mouton, 1968.

1 Proue de pirogue. Collection particulière. Paris.
2, 3 Proues. Museum of Primitive Art. New York.
4, 5 Musée de l'Homme. Paris.
6 Poteau d'ossuaire. Hauteur de la partie sculptée: 35 cm. Collection particulière. Paris.

Jean-Patrice Marandel

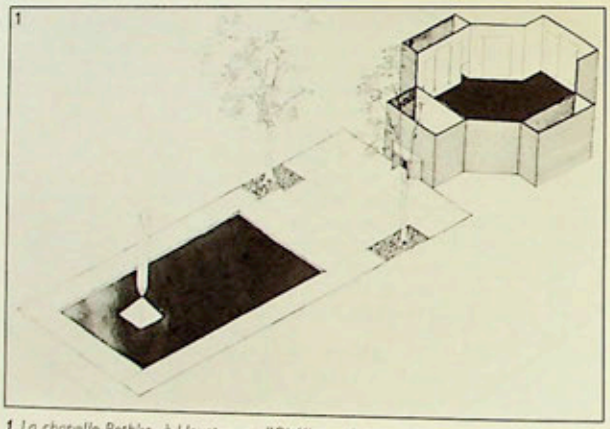
UNE CHAPELLE OECUMÉNIQUE AU TEXAS

Par leur simplicité sereine, les peintures de Rothko et l'Obélisque Brisé de Barnett Newman donnent à ce lieu l'atmosphère de recueillement souhaitée par ses fondateurs

Le 27 février dernier, la chapelle Rothko était inaugurée à Houston. Ni Mark Rothko ni Barnett Newman dont l'« Obélisque brisé » se dresse proche de l'entrée de la chapelle, reflétant ses huit mètres d'acier cor-ten dans un bassin carré, n'étaient présents. Ils moururent à quelques mois l'un de l'autre l'année même où s'achevait un double projet aux multiples péripéties.

L'idée même d'édifier à Houston une chapelle décorée par un grand artiste naquit vers 1964 dans l'esprit de Jean et Dominique de Ménil, collectionneurs français fixés au Texas. A cette époque, Dominique de Ménil s'occupait activement du Département d'Histoire de l'Art à l'Université de Saint Thomas. La chapelle qui devait faire partie du « campus » devait également servir au culte catholique. Dès le départ néanmoins, Rothko avait été associé au projet. Quelques années auparavant, lors d'une visite à son atelier, les Ménil l'avaient vu travailler sur une série de toiles commandées pour le restaurant des « Four Seasons » dans le Seagram Building. Rothko renonça au dernier moment à les y exposer et les toiles n'atteignirent jamais leur destination finale. Certaines d'entre elles sont aujourd'hui à la Tate Gallery de Londres, d'autres à l'Université de Harvard. Par contre, le projet de créer des toiles pour une chapelle lui convint parfaitement car un tel lieu assurait le silence et le recueillement que requérait son œuvre. Les toiles lui furent commandées en 1964. Rothko y consacra pour ainsi dire les dernières années de sa vie. La peinture de chevalet à proprement parler ne l'intéressait plus et, à l'exception de quelques toiles sombres récemment exposées pour la première fois, la chapelle de Houston représente l'aboutissement d'une œuvre exemplaire.

L'« Obélisque Brisé » de Newman qui trouve enfin devant la chapelle sa place définitive connut aussi une longue histoire. Installé pendant longtemps devant le Seagram Building à New York et la Corcoran Gallery à Washington, il devait ensuite se dresser devant le « City Hall » de Houston, mais la municipalité le refusa lorsque les Ménil insistèrent pour qu'il fût édifié à la mémoire de Martin Luther King. Il existe trois exemplaires de cette sculpture. Celle de Houston porte le numéro un, une autre sera installée à Seattle. Newman en projetait une plus grande version mais mourut avant de pouvoir la faire exécuter. Parallèlement, Philip Johnson qui avait édifié les bâtiments de l'Université de Saint-Thomas était invité à soumettre un projet pour la chapelle qui devait alors faire encore partie de l'Université. Le plan de Johnson comprenait une simple structure octogonale coiffée d'une pyramide tronquée très élevée destinée à diffuser la lumière. Au cours de différentes étapes, la forme exacte et les détails de cette pyramide varièrent. Peu après le Concile de Vatican II, il sembla préférable de renoncer à un édifice aussi imposant.



1 La chapelle Rothko, à Houston, et l'Obélisque Brisé de Barnett Newman. Dessin isométrique d'Eugène Aubry, auteur du projet en collaboration avec Howard Barnstone. 2 Dressé d'abord près du Seagram Building à New York, l'Obélisque Brisé, de Newman a été érigé devant la chapelle de Houston à la mémoire de Martin Luther King.

Rothko, pour sa part, désirait un minimum d'architecture autour de ses peintures.

A ce moment-là, le site de la chapelle fut transféré sur un terrain avoisinant l'Université mais appartenant à l'Institute of Religion and Human Development. Philip Johnson se retira du projet qui fut confié à deux architectes locaux, Howard Barnston et Eugene Aubry.

L'« Institute » fait partie du « Texas Medical Center ». L'un de ses buts principaux est de donner aux pasteurs et étudiants en théologie une formation spécialisée en rapport avec les besoins des malades dans les hôpitaux. La chapelle qui désormais fait partie de l'« Institute » ajoute une nouvelle dimension à ses fonctions. Elle est en effet destinée à faciliter les rencontres œcuméniques. De nouvelles formes de liturgie ainsi que les cultes des différentes grandes religions pourront y être célébrés.

Lorsque Barnstone et Aubry prirent en main le projet, ils conservèrent, malgré le changement de destination de la chapelle, la structure de base telle que Johnson l'avait conçue. Le plan octogonal demeurait et notamment les cellules aux quatre coins de l'édifice, celle où l'on pénètre venant de l'extérieur formant une sorte d'entrée, celle sur les côtés qui devaient primitivement servir de sacristies et enfin le renfoncement absidial où se serait trouvé le tabernacle. Sans la première destination de la chapelle, il est probable que les architectes auraient adopté une solution différente. Les ouvertures latérales conduisant aux sacristies n'auraient peut-être pas existé, mais ainsi, elles donnent aux murs une animation symétrique et inverse des triptyques irréguliers de Rothko.

Philip Johnson avait prévu un édifice blanc. Barnstone et Aubry, sans doute en raison du nouvel emplacement, décidèrent d'utiliser une brique rosée semblable à celle employée pour les habitations d'étudiants de Saint-Thomas qu'ils avaient construites quelques années auparavant et dont l'un des longs murs percés de trois ouvertures seulement répond, de l'autre côté de la rue, à la nouvelle chapelle. Ainsi s'insère-t-elle de façon cohérente dans un ensemble dont l'effet n'est pas sans évoquer celui de nombreuses places italiennes que l'on découvre au moment où l'on y pénètre, au détour d'une rue.

Le climat chaud et humide de Houston posait un certain nombre de problèmes quant à l'isolation intérieure du bâtiment, nécessaire à la protection des toiles. L'enveloppe de la chapelle est faite d'un double mur recouvert à l'intérieur d'un parement de ciment gris. La machinerie qui produit l'air conditionné est placée en dehors du bâtiment de façon à éviter le plus possible le ronflement des moteurs. L'air lui-même parvient dans la chapelle à travers un système de fentes pratiqué dans le plafond. Celui-ci est recouvert d'un plâtre spécialement réfractaire au son. Notons également que le sol est recouvert de carreaux d'asphalte dont la

couleur s'harmonise avec celle des murs. Le bâtiment dont les proportions solides et claires font penser à celles d'un mastaba et dont le plan octogonal intérieur se réfère explicitement à celui des baptistères ne sert cependant qu'à envelopper le plus simplement les toiles de Rothko. Bien qu'il voulût le moins possible d'espace autour de ses peintures, Rothko travailla constamment en rapport avec la structure de la chapelle. Il avait reconstitué dans son atelier le déhanchement des trois murs consécutifs de façon à pouvoir juger de la relation des toiles entre elles. Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'on doit pénétrer obliquement dans la chapelle et que l'on voit en premier non pas une toile mais une succession de trois ensembles peints, car le rythme ternaire des peintures, celui même que Rothko avait établi dans son atelier, est un module qui se répète tout autour de la chapelle.

Rothko peignit dix-huit toiles pour la chapelle de Houston; quatre étaient destinées à des solutions de rechange. De plus, celles qui occupent l'abside et les parois latérales sont groupées en triptiques. Toutes les toiles sont peintes dans une gamme de rouge pourpre, bruns sombres et noirs. Le triptyque placé dans l'abside se compose de trois larges champs monochromes pourpres. Celui du centre est légèrement plus soutenu. Les triptyques latéraux sont de larges rectangles noirs se détachant presque indistinctement d'un fond lie de vin. Leur partie centrale est surélevée de quelques centimètres par rapport aux deux autres panneaux. Les quatre petits murs de l'octogone supportent chacun une grande toile monochrome peinte dans la même harmonie que le triptyque central, mais des valeurs plus lourdes. La dernière toile enfin, celle qui fait face au grand triptyque est étroite et longue. Un rectangle noir s'y détache sur un champ brun et rappelle d'une certaine manière les œuvres antérieures de Rothko. L'unité spatiale provient du fait que quatre tableaux sont identiques, que deux triptyques se répondent exactement et que l'unité des champs chromatiques prend encore plus de place que dans les œuvres anciennes du peintre. En fait, les deux toiles isolées, le triptyque de l'abside et la toile sur le mur de retour, ont presque une valeur figurative dans cet ensemble.

Au cours de leur exécution, Rothko changea un certain nombre d'éléments. Par exemple, les deux tableaux monochromes qui entourent le triptyque central furent raccourcis de six centimètres et demi environ, de façon à compenser l'illusion visuelle qui les faisaient apparaître disproportionnés par rapport au triptyque. Peu de temps avant sa mort, il décida également que tous les tableaux devraient être tendus sur des châssis épais qui les décolleraient du mur. Enfin, le changement le plus important est sans doute celui qu'il décida de faire subir à la forme des triptyques latéraux en surélevant leur partie centrale.

D'autres se produisirent: au fur et à mesure de leur exécution, les valeurs sombres envahirent de plus en plus les champs des triptyques. Lorsque la dure lumière du Texas diminue et que les tableaux ressortent dans une lumière plus douce — celle que Rothko avait dans son atelier — les surfaces s'animent étrangement et montrent l'évolution de la volonté du peintre d'agrandir jusqu'aux bords mêmes des toiles leur partie centrale.

Dans la conception de la chapelle, Rothko transcende les comparaisons qui viennent à l'esprit. Certes, l'idée même du triptyque se rattache à une tradition chrétienne. De même, leur forme irrégulière n'est pas sans évoquer le Christ de Cimabué, mais c'est peut-être auprès des mystiques que ces toiles trouveraient leur exacte correspondance. La peinture était pour Rothko une « expérience » d'un ordre suprême et bien qu'il ait peu écrit ou parlé de sa peinture, il a un jour dit que la réalisation de ces toiles lui avait « appris à aller au-delà de lui-même, jusqu'à un point qu'il pensait impossible ».

Si vous voulez en savoir davantage La plus grande partie des tableaux de Max Ernst présentés à l'Orangerie, à l'occasion du 80e anniversaire de ce peintre, appartient aux Ménil. Ils ne semblent pas avoir fait preuve, dans leur choix, du discernement qu'ils ont montré en faisant édifier la chapelle de Houston.

1-2 L'intérieur de la chapelle. Les toiles de Rothko sont groupées en triptyque sur l'abside et les parois latérales, les murs intermédiaires portant une seule toile monochrome.

1

Chez Monet, avec Vuillard et Roussel

par Jacques Salomon

2

1-3 *Photographiés par Jacques Salomon, le 8 juin 1926, Monet (chapeau de paille et barbe blanche), Vuillard (feutre noir) et Roussel (feutre clair) avec Annette Salomon, sur le Pont aux Nymphéas (fig. 1) et dans le jardin.*

Mercredi 8 juin 1926

Depuis longtemps déjà, Vuillard et Roussel parlaient d'aller voir Monet. A une lettre de Vuillard, Blanche Monet avait répondu que son beau-père était souffrant mais qu'elle espérait pouvoir les inviter bientôt à déjeuner. J'étais fort intéressé par cette visite car Vuillard et Roussel m'avaient demandé de les accompagner en voiture en me laissant espérer que je verrai Monet. Peu après, arriva une lettre de Monet lui-même conviant Vuillard et Roussel pour le mercredi 8 juin.

C'est par une matinée éblouissante que nous nous mîmes en route. Je suis très ému à l'idée que je vais voir Monet dont les tableaux de la salle Caillebotte au Luxembourg sont mes véritables amours de jeunesse et cette émotion se traduit par une sorte de joie exubérante à laquelle participent mes compagnons. Dans la voiture, on ne parle que de Monet, ces bords de Seine nous font penser à tant de ses tableaux!

De la route nationale qui longe le fleuve, avant d'arriver à Giverny, on aperçoit, à droite, sur l'autre rive, les grands arbres de sa propriété que Vuillard nous désigne. Nous traversons le pont, nous laissons à notre gauche la petite église entourée de son cimetière à flanc de coteau et nous voilà arrivés. Devant la porte, nous nous consultons un instant au sujet de l'heure à laquelle je reviendrai chercher Roussel et Vuillard. Je les laisse agiter la cloche; la porte s'ouvre et nous nous éloignons, Annette et moi, pour aller reprendre la voiture laissée un peu plus loin.

Pressentant comment les choses vont se passer, je ne me presse pas trop de démarrer et voilà que, dans l'encadrement de la petite porte restée entrouverte, j'aperçois mes voyageurs causant avec une dame à cheveux blancs qui nous fait des signes. Nous nous avançons: Monet nous fait dire qu'il ne veut pas que le conducteur et sa compagne aillent déjeuner ailleurs que chez lui. Après quelques manières d'usage, nous franchissons le seuil et nous nous avançons vers la maison.

Nous voilà dans le petit salon-atelier. A peine ai-je le temps de me ressaisir qu'une porte s'ouvre et que Monet apparaît. Je suis d'abord frappé par sa petite taille... mais quelle noblesse dans toute sa personne! Un détail de sa toilette attire tout de suite mon regard: les poignets de sa chemise de batiste bleu pâle qui sont festonnés et qui dépassent de quatre doigts ses manches de vêtements, recouvrant un peu la main, une

1 *L'étang aux Nymphéas, photographié par Jacques Salomon.* 2 *Claude Monet: « Nymphéas ». Détail. Musée de l'Orangerie, Paris.*

main carrée et expressive, une main qui travaille dans le jardin. Il porte une sorte de veston de maître d'armes en grosse cheviote grise fermé dans le haut par un large col rabattu que recouvre sa grande barbe blanche. J'ai gardé la tête pour la fin: elle est magnifique. Le cheveu coupé ras permet d'admirer la forme parfaitement ronde de son crâne. Il porte de solides lunettes, l'œil gauche est complètement masqué par un verre noir; l'autre est extraordinaire, comme vu démesurément grossi avec une loupe. La conversation débute par des banalités: on parle de la saison qui est particulièrement belle, du jardin, des roses que l'on aperçoit par la fenêtre, de la route, de l'automobile. Blanche Monet vient nous annoncer que le déjeuner est servi et nous passons dans la salle à manger. La pièce est ensoleillée, les murs tapissés jaune citron sont décorés uniquement d'estampes japonaises que Monet nous dit avoir achetées en paquet pour quelques francs, autrefois, en Hollande. Il nous désigne nos places. Ma femme à sa droite. Celle-ci porte une robe bleu outremer; Monet la complimente galamment sur cette jolie couleur qui fait si bien sur ses murs. Moi, à sa gauche, je ne cesse d'être impressionné par la simplicité de Monet, il verse à boire, regarde comment on se sert des plats: « Mais vous ne mangez pas ». Un valet apporte des ailes de canard, il les lui présente et Monet les assaisonne de sel, de poivre et de muscade puis il les renvoie pour qu'on les passe au « feu d'enfer ». L'instant d'après, elles reviennent brûlantes dans nos assiettes. Du regard, Monet attend nos compliments que nous ne lui ménageons pas. Sa belle-fille nous dit qu'il y a longtemps qu'elle ne l'a vu ainsi. S'écartant de son régime, il se verse et nous verse de grandes lampées de vin blanc sans tenir compte du léger et respectueux froncement de sourcil de Blanche Monet assise en face de lui. La connaissance de Monet m'apporte la confirmation qu'il existe vraiment une race d'artistes qui se reconnaissent à ce qu'ils ont avant tout en commun: la simplicité, la franchise et la cordialité. A eux trois, ils m'offrent le spectacle d'une humanité supérieure qui me ravit et mon bonheur me semble sans égal au point de me libérer des contraintes. Ainsi, pressentant que l'occasion ne se représentera plus, je me laisse aller à poser des questions à Monet, malgré le regard parfois inquiet de Vuillard qui craint que je ne fatigue notre amphytrion. Après le déjeuner, nous repas-

3 *Au bord de l'étang aux Nymphéas, Monet et Vuillard, puis Roussel et, en arrière, Blanche Monet avec Annette Salomon.*

sons dans le salon-atelier pour prendre le café. Je regarde les murs: ils sont entièrement couverts de toiles de 20 et de 25, sans cadres, de toutes les époques. Sur un grand chevalet, il y a un paysage de neige, je l'admire. « Je tiens à ce tableau, nous dit Monet car il a toute une histoire, il date du temps où j'allais presque chaque semaine chez le baryton Faure dans l'espoir de lui vendre quelque chose. Un matin, je sonne à sa porte, mon paysage sous le bras. Le domestique ouvre et me dit: « Vous n'avez pas de chance, M. Monet sort d'ici... ». Il me prenait pour Sisley! En ce temps-là, on nous prenait souvent l'un pour l'autre et Sisley et moi étions des assidus de Faure qui nous payait nos toiles 100 francs. Introduit dans sa chambre, je lui montre mon paysage et Faure me dit en riant: « Mais c'est une toile blanche que vous m'apportez là, Monet ». Tout déconfit, je remporte ma peinture. Quelque temps après nous faisons une exposition Bd des Capucines avec Sisley, Pissarro et Stevens. Encore une fois, mon tableau se montre indésirable, personne ne voulait voisiner avec lui; je l'ai donc retiré de la circulation et puis, un jour, longtemps après, Faure se trouvant dans mon atelier découvre ce paysage derrière d'autres toiles: « Dites donc, Monet, vous ne m'avez jamais montré ce tableau! » et le voilà qui s'extasie: « Je vous l'achète! » Mais, c'est une toile blanche! lui réponds-je et je lui rappelais l'histoire. Il me soutint que ce n'était pas vrai. Depuis, je n'ai jamais voulu m'en dessaisir. »

Sur la table Louis XVI devant laquelle il est assis, on voit dans des cadres les photos de Clemenceau, de Mirbeau et aussi un portrait de Manet, dessiné à la mine de plomb par Degas. « Quelle belle tête il avait », nous dit Monet, en nous faisant passer le dessin: une tête de combatif... S'il avait vécu, il aurait fini à l'Institut. Quand nous étions tous réunis au Café Guerbois et que nous parlions de fonder un salon indépendant, il regimbait, il ne voulait pas quitter le Salon officiel: « Nous tenons le bon bout répétait-il, il faut lutter et ne pas changer de terrain... » Et Monet insiste: « Voyez cette tête de batailleur... Il ne pouvait pas sentir Cézanne, ni sa peinture du reste. » Quand Cézanne arrivait nous retrouver au café, après avoir serré les mains des camarades: « Je ne vous serre pas la main Monsieur Manet, les miennes sont trop sales! » ... et on riait. Il faut vous dire que Manet faisait parmi nous, figure de dandy:

pantalon de nankin, gants beurre frais, fleur à la boutonnière, ... il était tout ce qu'il y a de plus homme du monde, tandis que Cézanne était toujours très négligé.

Quelqu'un parle des copies dans les musées que Manet a faites et on demande à Monet si, lui aussi, a beaucoup copié. « Bien peu malheureusement! Quand j'étais tout jeune, j'ai copié « Le Bœuf écorché » ... Quelle drôle d'idée, hein? et un morceau de Rubens dans une des décorations de Marie de Médicis ... je crois que c'est tout. »

Sur le mur, une toile de la Tamise amène la conversation sur Londres. « C'est à Londres que j'ai connu Durand-Ruel, j'étais plutôt dans la misère. Un jour, je rencontre Daubigny, je lui montre ce que je fais, ça l'intéresse et il me présente à Durand-Ruel qui m'achète quelques peintures et m'en redemande d'autres. C'est dès ce moment-là que je me suis tiré d'affaire. C'était un chic type, Daubigny, et un beau peintre », insiste-t-il. Vuillard avise un Sisley; on parle de Sisley avec éloge. Oui, déclare Vuillard, mais il n'a pas votre dessin... Oh! fait Monet puis très simplement: j'ai toujours attaché une grande importance au dessin, et à la mise en page. » Est-il vrai que vous n'avez jamais employé le noir? « Non, jamais, répond Monet, ni d'ocre, pas de terre en un mot. » On n'insiste pas.

Vers quatre heures, nous allons faire un tour dans le jardin qui est féerique. Timidement, je sors de ma poche un appareil de photo. Monet me surprend, me fait un signe et visiblement se prête gentiment. « Sacha Guitry a voulu me cinématographier, me dit-il, je ne voulais pas et puis, il a tellement insisté que j'ai cédé ». Nous faisons le tour du grand étang. Je marche derrière avec Roussel et ces dames qui nous ont rejoints. A distance, sur l'autre rive, Monet et Vuillard nous interpellent. Leurs silhouettes éclairées par le soleil se reflètent dans l'eau, encadrées par une grande variété de plantes aquatiques. Tout dans ce jardin porte la marque de Monet. Dans ce paradis, nous rencontrons une barrière et des rails. Un petit train d'intérêt local traverse deux fois par jour la propriété qui s'étend jusqu'à la Seine. C'est par là que les touristes s'aventurent dans l'espoir trop souvent déçu d'apercevoir le maître. Une véritable colonie de peintres, la plupart anglais et scandinaves, fait la fortune, dans la belle saison, d'un petit hôtel des environs.

Nous nous asseyons devant le pont aux Nymphéas. On nous apporte le thé. « Que fait-on comme peinture en ce moment? » interroge Monet. On lui parle du Cubisme, on prononce le nom de Picasso... il hausse les épaules: « J'ai vu des reproductions dans des revues, ça ne me dit rien... je ne veux pas voir ça, ça me mettrait en colère », conclut-il en riant.

Pendant le déjeuner, il avait été plusieurs fois question des grands panneaux des Nymphéas auxquels Monet travaillait depuis plusieurs années et pour lesquels Clemenceau avait obtenu qu'on fît construire une rotonde sur la terrasse des Tuileries en prolongement de L'Orangerie. L'heure du départ approchait et Monet ne nous parlait toujours pas de nous montrer son travail. Soudain: « Venez donc jeter un coup d'œil sur mes Nymphéas... » nous dit-il enfin en passant devant une grande remise à proximité de la maison vers laquelle nous nous en retournions. Dès l'entrée, l'effet est saisissant: douze ou quinze toiles de plus de deux mètres de haut et deux ou trois de large, sont là, tendues sur des châssis. C'est l'œuvre d'un géant, nous restons sans parole. Sur l'invitation de Monet, nous nous employons à déplacer ces grandes surfaces pour les mettre en évidence et dans l'ordre. Notre silence en dit davantage que tous les éloges. « J'ai voulu plusieurs fois tout démolir et y renoncer, nous dit Monet d'un air désabusé, c'est Clemenceau qui m'en a empêché... enfin, si ça ne vous fait pas trop mauvais effet... » Voilà sur quel ton s'exprime devant ses cadets un homme de cette espèce!

Sur de grandes tables, parmi des monceaux de tubes de couleur, sont éparses de grandes feuilles de papier buvard chargées de tons purs. J'interroge Monet qui me répond qu'il y a toujours trop d'huile dans les tubes et qu'ainsi, il peint plus mat.

De retour à la maison, Monet, qui se défend d'être fatigué, tient à nous montrer sa chambre. Moi, je n'en peux plus de l'avoir tant regardé et écouté. Parmi des Delacroix, Daumier, Berthe Morisot, Boudin, Jongkind, devant lesquels chacun dit son mot, je suis saisi par le nègre Scipion de Cézanne. Nous redescendons. Dans l'escalier, Monet nous signale un Renoir, représentant une femme et un enfant dans un jardin, qui nous vaut une anecdote. Monet avait invité un jour à déjeuner Manet et Renoir. Chacun était venu avec sa boîte à peinture et, dans l'après-midi, ils se mirent au travail dans le jardin où se tenait Mme Monet. Manet, ayant terminé le premier son étude, alla regarder ce qu'avait fait Renoir puis, trouvant Monet un peu plus loin: « Ce pauvre Renoir, lui dit-il, je crois que la peinture n'est décidément pas son affaire! »

Il est très tard, c'est l'heure du dîner, nous prenons congé. Monet nous reconduit et tient à nous mettre en voiture, il assiste à la manœuvre: « Soyez prudents surtout... et revenez bientôt, pour vous, je serai toujours là. »

Mercredi 8 décembre 1926

Je reviens de l'enterrement de Monet. Nous le savions malade mais, quelques mois auparavant, ne l'avions-nous pas trouvé si vert, si robuste, si énergique! C'est Bonnard qui vint lundi annoncer sa mort à Vuillard. Le lendemain, les journaux ne donnaient que peu de détails et ne précisaient ni le jour ni l'heure de la cérémonie. Nous savions que Monet ne voulait personne à son enterrement en dehors des gens de son village. Cependant, avertis discrètement par la famille, Roussel et Vuillard me demandent de les accompagner.

Il fait à peine jour quand nous nous mettons en route. Nous parlons peu tous les trois, car Annette est restée à la maison, mais comment n'évoquerions-nous pas, par instants, la resplendissante journée d'il y a six mois! A un moment, le soleil paraît, mais, en approchant de Giverny, le temps se couvre et une légère bruine se met à tomber.

Au moment où nous arrivons, on sort le cercueil de la maison. Nous retrouvons Bonnard, Thadée Natanson et Léon Werth dont les épouses, sans doute pour respecter la volonté de Monet, se tiennent à l'écart. Le cercueil, recouvert d'une étoffe gris mauve, est posé sur de simples planches qui reposent sur deux roues. Quatre paysans tiennent un petit dais et poussent l'équipage. C'est d'une simplicité émouvante. Soudain, je vois, tout près de moi, Clemenceau que je n'avais pas vu s'avancer. Je ne le connaissais que par des photographies et j'ai presque une hésitation à le reconnaître: il paraît avoir soixante ans, il a le visage plein. Je suis frappé par la couleur de sa peau qui est brune, comme cuite et légèrement cireuse. Lui aussi a quatre-vingt-six ans! Il est droit et robuste, son œil est très noir et son regard a une extraordinaire vivacité. Dès que le cortège se met en route, il va précipitamment se placer au premier rang, à toucher le cercueil qu'il ne quittera pas des yeux. Quelque chose vient de se déplacer en moi, le décor a complètement changé, je n'assiste plus seulement à l'enterrement de Monet mais au spectacle que m'offre Clemenceau accompagnant la dépouille de son ami et qui prend une grandeur antique. Il porte une lourde pelisse noire et, malgré le froid très vif et une petite pluie fine et glacée, il marche le chapeau à la main, indifférent à tout ce qui est autour.

Nous arrivons au cimetière. On y accède par une petite porte qui s'ouvre sur la route. La manœuvre devient difficile, la pente est raide et le terrain détrempé est glissant. Les porteurs sans empoignent la bière et l'emportent à bras. Nous pataugeons dans cette boue épaisse qui colle au soulier. On s'approche de Clemenceau pour l'aider à gravir le sentier, mais, d'un geste brusque de la main qui tient la canne, il éloigne les gens, comme s'il voulait être seul.

Nous nous arrêtons devant la fosse, des hommes sont là qui attendent avec des cordes. A ce moment, des opérateurs de cinéma surgissent malencontreusement dans ce merveilleux silence qui nous étreignait et que va rompre le cliquetis des appareils. Clemenceau surveille la manœuvre, attentif, se penchant pour mieux voir, il veut que rien ne lui échappe; du geste, pour un peu, il commanderait la manœuvre. Toutefois son visage est impassible et ne trahit pas la moindre émotion. Lorsque tout est terminé, subitement, il se retourne, traverse l'assistance sans la voir, redescend le sentier appuyé sur sa canne et va rejoindre, seul, sa voiture qui l'attend sur la route.

Nous allons, nous aussi, rejoindre les nôtres et nous retraversons la Seine pour aller retrouver ces dames qui nous attendent dans un restaurant, près du pont. Nous déjeunons avec les Thadée Natanson et les Bonnard. Là, ce sera un tout autre spectacle que nous offriront ces deux dames, amies inséparables qui n'arriveront jamais à se mettre d'accord.

SI VOUS VOULEZ EN SAVOIR DAVANTAGE

Jacques Salomon n'est pas seulement un témoin, mais aussi un peintre. Une rétrospective de ses œuvres aura lieu à la Galerie Durand-Ruel à partir du 8 juin.

bientôt à déjeuner - J'étais fort intrigué par cette visite, car Vuillard et Roussel m'avaient demandé de les accompagner en voiture en me laissant espérer que je verrais Monet - Peu après, arriva une lettre de Monet lui-même conviant Vuillard et Roussel pour tel jour de la semaine suivante.

C'est par une matinée éblouissante que nous nous mîmes en route. Je suis très ému à l'idée que je vais voir Monet dont les tableaux de la Salle Caillebotte au Luxembourg sont une véritable source de jeunesse et cette émotion se traduit par une sorte de joie enfantine à laquelle participent mes compagnons - On ne parle que de Monet, les bords de Seine nous font penser à tant de ses tableaux!

De la route nationale, qui longe le fleuve avant d'arriver à Giverny, on aperçoit, à droite, sur l'autre rive, le grand arbre de sa propriété que Vuillard nous désigne - Nous traversons le pont, nous laissons, à notre gauche, la petite Eglise, entourée de ses tombes à flanc de côteau et nous voilà arrivés -

Devant la porte, nous nous consultons un instant au sujet de l'heure

ANATOMIE D'UNE V

M.-G. de La Coste-Messelière

Voici venue la saison des grandes ventes. Ces renseignements sur la préparation de l'un d'e

Antoine Van Dyck: « Etude de quatre têtes de nègres ». Bois. 26×64,8 cm. Ce panneau, l'un des « clous » de la vente du 25 juin prochain chez Christie, était déjà dans la collection du Comte de Derby en 1815. En 1818, il fut exposé comme Rubens à la British Institution (n° 106). Depuis lors, les attributions ont oscillé entre Rubens et Van Dyck, tant pour cette peinture que pour le tableau du Musée de Bruxelles, représentant les mêmes

Comme la chasse aux grands fauves, la chasse aux chefs-d'œuvre est devenue sans doute moins hasardeuse que jadis: des safaris organisés dans le premier cas, des cotes bien établies, des pedigrees scrupuleux, des expertises scientifiques dans le second, diminuent les risques du chasseur. Le problème aujourd'hui est ailleurs. Il est le même dans les deux cas: la difficulté

croissante, à un certain degré d'exigence, de « lever » une proie digne de ce nom. Depuis le début du siècle, les plus beaux spécimens n'ont-ils pas pris le chemin des parcs zoologiques ou des musées, de part et d'autre de l'Atlantique?

L'angoissant problème « démographique » de la faune subsistant dans la forêt africaine n'est pas le nôtre. Dans le domaine de l'art, les conclusions demeurent relativement optimistes: il y a encore des chefs-d'œuvre en liberté. Pour s'en rendre compte, il suffit de parcourir le catalogue de la vente qui aura lieu à Londres, le 25 juin prochain: Titien et le Caravage, Rubens et Van Dyck, Elsheimer, Rembrandt, Claude Lorrain et Boucher y figurent en effet avec des peintures d'un intérêt majeur, tout à fait dignes... d'entrer à leur tour dans les principaux musées du monde. Car cette vente exceptionnelle attirera les grands amateurs et aussi, très certainement, de nombreux conservateurs de collections publiques, ceux du moins qui peuvent « s'offrir » un Titien, un Caravage ou un Rubens. Il faudrait remonter bien des décennies en arrière pour retrouver, dans une même vacation, une assemblée de

VENTE PUBLIQUE

d'entre elles aident à mieux comprendre un aspect souvent mal connu du marché de l'art

têtes, groupées différemment. En 1953-1954, à la Royal Academy (Flemish Art, 1300-1700), le panneau Derby (n° 326) était donné à Van Dyck (de même que celui de Bruxelles) et daté de 1617 environ, au moment où Van Dyck était précisément le collaborateur de Rubens. Le fait que Jordaens ait traité aussi ce sujet, et la qualité de la touche, très vive, très colorée, expliquent que l'on ait récemment avancé son nom à propos de cette superbe étude.

noms aussi prestigieux. Cet ensemble, au reste, n'a pas été constitué au cours des années par un seul connaisseur doué d'une intuition certaine, de pas mal de chance et de beaucoup de fortune: il est le résultat d'une sélection attentive réalisée par la maison Christie parmi les plus importants tableaux qui lui ont été présentés depuis un certain temps, par des collectionneurs anglais, français, suisses, américains du Nord ou du Sud. Chaque tableau a son histoire, quelques-uns ont leur secret. Les uns sont passés de collection célèbre en collection illustre; d'autres, jadis connus puis oubliés ou perdus, ont resurgi tout récemment d'une mystérieuse retraite. Certains ont franchi discrètement quelques frontières; plusieurs ont passé deux fois l'Atlantique.

Parmi ceux-ci, il faut s'arrêter tout d'abord à ceux de la collection réunie par Mrs Anna Thomson Dodge. Son mari, le magnat de l'automobile, préférant l'art anglais, elle attendit la mort de celui-ci pour donner libre cours à sa propre passion pour le XVIII[e] siècle français. En quatre ans, au début des années trente, elle construisit près de Détroit, au bord du lac Saint-Clair, un véritable « Trianon » américain, le remplit d'œuvres d'art, de tapisseries, de meubles d'une somptuosité royale, et réussit à acquérir quelques peintures reflétant parfaitement le charme et les grâces du siècle qui la fascinait: quatre panneaux décoratifs de Fragonard, deux grands Bouchers chatoyant de couleurs et de gaieté, « La pipée aux oiseaux » et « La fontaine d'amour », commandés pour le roi par Madame de Pom-

padour en 1748. Enfin, elle compléta ce décor en se faisant peindre en pied, grandeur nature, sous les traits de la favorite.

Les meubles, les objets d'art, les jades, les porcelaines de Chine de Mrs. Dodge seront également dispersés chez Christie; ils feront l'objet de ventes « spécialisées » et, à coup sûr, sensationnelles (parmi les pièces les plus importantes, citons une commode à deux tiroirs estampillée B.V.R.B., dont le pendant a été détruit pendant la guerre au musée de Dresde, un guéridon portant la marque du garde-meuble de la reine Marie-Antoinette, un bureau qui appartint à l'impératrice Catherine de Russie, et nombre d'autres pièces exécutées spécialement pour des châteaux royaux).

Les tableaux ont donc été séparés de la collection pour être intégrés à la vacation exceptionnelle du 25 juin. Outre les Fragonards et les Bouchers, on y verra un beau portrait du comte de Newport, par Van Dyck, fruit d'une infidélité de Mrs Dodge au XVIII[e] siècle et à la France.

Après les tableaux de cette collection, abordons les peintures d'origines diverses avec un autre Van Dyck, l'admirable « Etude de quatre têtes de nègres », vendue par le comte de Derby, dont la famille l'avait acquise avant 1815. Le Rubens, « La Sainte famille sous un pommier », est une esquisse fine et dorée, pour le volet extérieur du célèbre autel de Saint Ildefonse, aujourd'hui au musée de Vienne. Les deux petites peintures d'Elsheimer viennent de la prédelle d'un tabernacle dont la partie centrale, vendue chez Christie en 1938 par le duc de Norfolk, est entrée alors au musée de Francfort. Le tabernacle, qui montre l'histoire de sainte Hélène et de la vraie croix, avait appartenu aux grands-ducs de Toscane, qui sans doute le donnèrent à Thomas Howard, comte d'Arundel, ancêtre du duc de Norfolk. Les panneaux de la prédelle (qui en comportait quatre à l'origine) étaient considérés comme perdus jusqu'au jour où les petites peintures actuellement en vente ont été identifiées par les experts de Christie's auxquels elles avaient été apportées pour estimation: il ne reste plus qu'à retrouver les deux autres...

Le « Paysage classique » de Claude Lorrain est aussi une « redécouverte ». On le connaissait par le dessin que l'artiste en avait laissé

1 *Pierre-Paul Rubens: « La Sainte Famille sous un pommier ». Esquisse préparatoire pour la partie extérieure des volets du retable de Saint Ildefonse. Bois. 35,5 × 33 cm. Le retable, l'un des chefs-d'œuvre du Musée de Vienne, a été commandé à Rubens par l'infante Isabelle pour la Confrérie de Saint Ildefonse, dans l'église Saint-Jacques du Coudenberg à Bruxelles, où il fut placé en 1632. La scène représente la Sainte Famille recevant la visite de sainte Elisabeth, accompagnée de Zacharie et de saint Jean. Offerte chaque jour à la dévotion des fidèles (le retable ne s'ouvrait que pour les grandes fêtes), la composition est traitée sans la solennité des grandes peintures religieuses, dans une ambiance chaude et lumineuse d'intimité familiale admirablement rendue par l'esquisse.*
2 *Le Caravage: « Marthe reproche à Marie sa vanité ». 89 × 133,5 cm. Cette peinture, d'une ampleur, d'une intensité expressive exceptionnelles, est l'original d'une composition que l'on connaissait jusqu'ici par différentes copies, dont l'une est conservée dans la bibliothèque de Christ Church College, à Oxford, et une autre au Musée de Nantes. Le peintre a pris pour la figure de Marthe le même modèle que pour la « Sainte Catherine » de la collection Thyssen, à Lugano. L'identification de ce tableau, due à Mr David Carrit, constitue sans doute la plus importante découverte survenue depuis quelques années dans le domaine de la peinture ancienne.*
3 *Adam Elsheimer: « L'humilité de l'empereur Héraclius ». Cuivre. 15,6 × 15,5 cm. Ce panneau et son pendant « La découverte de la vraie croix » appartiennent à la prédelle d'un petit tabernacle, ou autel privé, dont la partie supérieure, vendue £168 en 1938 chez Christie par le duc de Norfolk, est aujourd'hui au Musée de Francfort. L'un des panneaux portant au revers la marque « N », on peut supposer que le tabernacle entier, qui appartint jadis aux Grands Ducs de Toscane, fut donné par eux à Thomas Howard, comte d'Arundel, ancêtre du duc de Norfolk.*

1 *Dans le « Trianon » qu'elle avait fait construire en 1932 près de Détroit, Mrs Dodge avait réuni, en quelques années, un remarquable ensemble de peintures, meubles et objets d'art français du XVIII^e siècle. La console, les chaises, les porcelaines montées que l'on voit ici seront dispersées chez Christie à la fin de juin, tandis que le tableau de Boucher « La pipée aux oiseaux » et son pendant, « La fontaine d'amour » (voir page ci-contre), feront partie de la grande vente de peintures anciennes qui aura lieu le 25 juin.*

2-3 *Jean-Honoré Fragonard : « La vendangeuse », « Le jardinier ». Toiles. 149 × 83 cm et 149 × 94 cm. Ces toiles et les deux autres panneaux de la même série, « La bergère », « Le moissonneur », ornaient l'un des salons de Mrs Dodge. Ils ont été peints, pour l'hôtel du graveur Demarteau, entre 1748 et 1752, à l'époque où Fragonard, élève de Boucher, travaillait avec lui aux nombreuses commandes que lui valait la protection de Madame de Pompadour.*

4-5 *François Boucher : « La fontaine d'amour », « La pipée aux oiseaux ». Toiles. 2,66 × 3,10 m. Ces grandes peintures, où Boucher se montre non seulement décorateur plein d'invention mais aussi coloriste raffiné, ont été exécutées, en 1748, pour le roi à la demande de Madame de Pompadour. Celle-ci avait connu et apprécié Boucher avant que la faveur de Louis XV ne lui ait donné la haute main sur la plupart des commandes royales. Elle en fit alors bénéficier largement son peintre préféré, apte à créer, mieux qu'aucun autre, des décors dont le charme et la gaieté insouciante donnaient à la société du XVIII^e siècle l'illusion de vivre une fête perpétuelle. L'illusion pouvait-elle être ressuscitée, près de deux siècles plus tard, de l'autre côté de l'Atlantique dans le cadre fastueux où Mrs Dodge avait placé « La fontaine d'amour » et « La pipée aux oiseaux »?*

---

dans son précieux « Liber Veritatis », et par deux répliques. Il n'est pas surprenant que l'original ait été retrouvé en Angleterre, où les collections, si elles subissent de plus en plus vivement la dangereuse érosion des intempéries monétaires, recèlent encore bien des trésors, cachés ou non, parmi lesquels les tableaux de Claude Lorrain occupent une bonne place: dès la fin du XVII^e siècle, en effet, et surtout au XVIII^e, les amateurs britanniques ont apprécié sa peinture, et son influence fut considérable non seulement sur les artistes, mais en suscitant dans un certain public une nouvelle attitude mentale vis-à-vis de la nature et du paysage. D'où les prix records atteints par ses toiles au moment

de la Révolution et des guerres napoléoniennes: deux paysages, « Le matin » et « Le soir », vendus £223 en 1754, furent estimées £6.300 en 1806. En 1799, le fantasque amateur et écrivain Beckford acheta £6.300 le « Sacrifice à Apollon » et le « Débarquement d'Enée » qui devaient être revendus £12.600 en 1808.

Quant à la peinture italienne, elle sera essentiellement représentée, à la vente du 25 juin, par deux œuvres de première importance, un Titien et un Caravage. Le Titien, « Diane et Actéon », a été peint pour Philippe II d'Espagne et appartint par la suite à l'archiduc Léopold-Guillaume, à la reine Christine de Suède, au Régent Philippe d'Orléans et finalement au comte de Harewood (mari de la Princesse Royale) et au trust établi pour ses descendants.

Comme tel, il était exposé, depuis dix ans, à la National Gallery.

Du Caravage, on sait seulement qu'il appartenait au XVIII[e] siècle à la famille Panzani d'Arezzo, que ses derniers propriétaires l'avaient acheté, un peu par hasard, à la fin du siècle dernier, « pour décorer leur salon », et qu'il fallut dix-huit mois de tractations difficiles pour que la toile puisse être apportée en Angleterre.

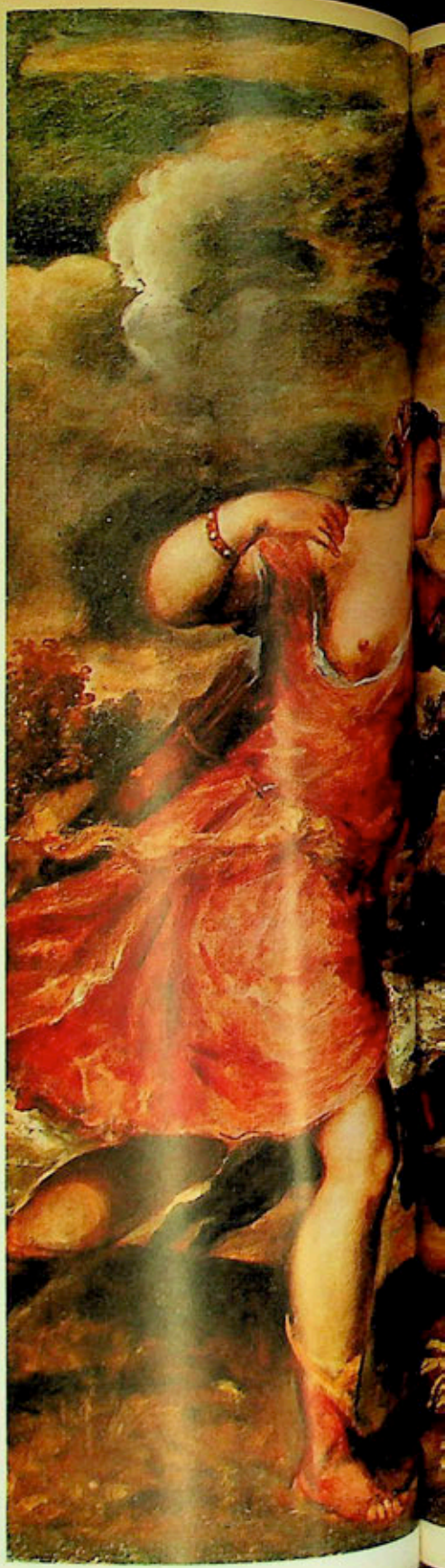
Parmi les autres tableaux italiens, il faut encore citer la « Vue du château de Sonnenstein et de l'Elbe à Pirna », par Bernardo Bellotto, qui figure, entre 1788 et 1799, dans les inventaires du Palais de l'Ermitage. Ainsi, l'histoire de ces quelques chefs-d'œuvre, dont la vente du 25 juin va clore un chapitre, unit les noms des plus grands peintres à ceux de maintes célébrités appartenant au passé proche ou lointain: le roi d'Espagne et les tsars, les princes romains et les ducs anglais, le roi de France et sa favorite, la reine de Suède et... un roi de l'automobile: il y manque seulement un pape et quelques cardinaux. On peut se demander maintenant quels seront les protagonistes du chapitre suivant: quels directeurs de musées, quels collectionneurs privilégiés participeront victorieusement à l'hallali? Car ces « chefs-d'œuvre en liberté » le resteront-ils? Combien connaîtront ensuite la prison dorée des musées? Combien franchiront l'Océan? Et ne serait-il pas téméraire d'espérer que l'un ou l'autre pourrait seulement traverser, ou retraverser, le Pas-de-Calais?

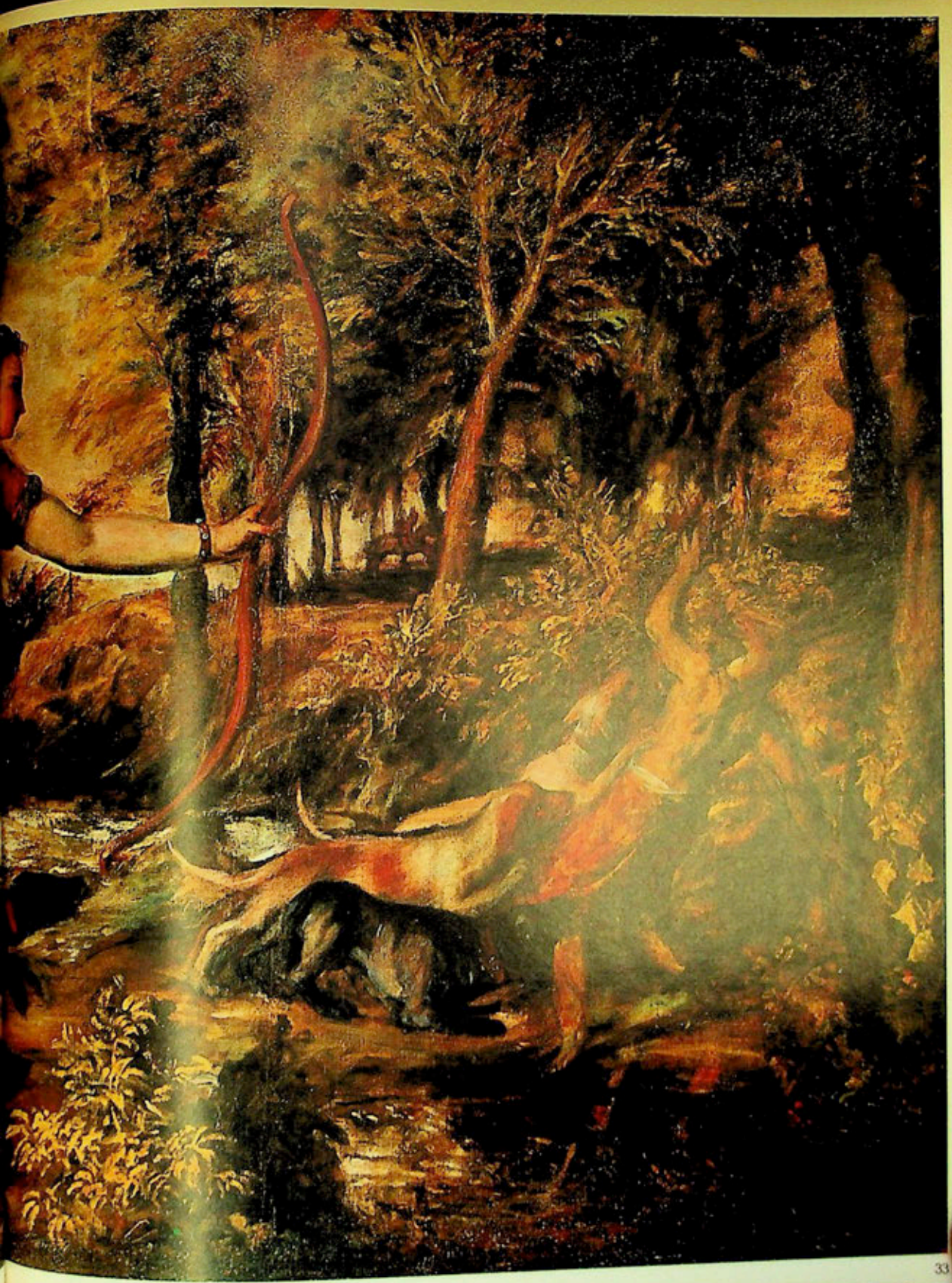
Si vous voulez en savoir davantage

Le mieux est naturellement d'aller à Londres, le 25 juin. Sinon, procurez-vous le catalogue de la vente, soigneusement établi et bien illustré.
D'autre part, des ouvrages comme « The Economics of Taste » de Gérald Reitlinger (Londres, 1961) donnent d'intéressantes analyses sur les fluctuations que connurent depuis deux siècles la faveur des grands peintres et la cote de leurs œuvres.

---

1 *Claude Gellée, dit Le Lorrain : « Paysage classique ». Toile. 115,5 × 145,5 cm. Dans le « Liber veritatis », précieux recueil où Claude a dessiné à la plume et au lavis ses œuvres essentielles, ce paysage occupe le n° 81. Peint vers 1644 sans doute, il représente une vue fantaisiste de Tivoli et, dans le lointain, un panorama de Rome, avec la coupole de Saint-Pierre. Avant la découverte récente de cette toile dans une collection anglaise, on n'en connaissait qu'une copie, vendue à Londres en 1951, et une répétition, sans doute de la main de Claude, présentant un certain nombre de variantes par rapport au dessin du « Liber veritatis » et à l'original retrouvé.*
2 *Titien : « La mort d'Actéon ». Toile. 179 × 198 cm. Dans une lettre datée du 19 juin 1559, le peintre écrit au roi Philippe II d'Espagne à propos de cette peinture : « Je vais me consacrer entièrement à finir « Le Christ au jardin des oliviers » et les deux autres poésies, que j'ai déjà commencées, je veux dire « Europe sur le taureau » et « Actéon attaqué par les chiens ». J'y mettrai toute la science que Dieu m'a donnée et qui a été et sera toujours consacrée au service de Votre Majesté. » Il semble pourtant que « La mort d'Actéon » n'ait jamais été livrée au roi. Le tableau appartint, semble-t-il, à l'archiduc Léopold Guillaume au début du XVII^e^ siècle. En 1689, il était, à Rome, dans la collection de la reine Christine de Suède, dont hérita le cardinal Decio Azzolini. Il fut acquis par le Régent en 1721, puis par Sir Abraham Hume, en 1798, lors de la dispersion de la collection d'Orléans à Londres, pour la somme de £210. Indépendamment de son intérêt historique, l'admirable qualité de cette toile, où le lyrisme du peintre s'exprime avec une virtuosité sans égale, en fera à coup sûr l'un des « sommets » de la vente du 25 juin.*





KWIATKOWSKI

ÉPANOUISSEMENT DE L'OBJET COULEUR

La peinture ultime de Jean Kwiatkowski s'est affirmée comme un des hymnes les plus bouleversants dédiés par un homme à la joie menacée et à la libération du cœur. Il y a trois ans, lors de l'exposition qui lui était consacrée par le Musée de Laval, se discernait déjà l'articulation des deux principales propositions de son œuvre. La rupture (aboutissement cependant logique d'une évolution) s'esquissait dans l'extraordinaire « Bateau sur une mer de rêve » puis s'est véritablement imposée dans les paysages suivants, ceux de la Mayenne, ou cette « Tour Eiffel » qu'il a peinte plusieurs fois et dont il a ignoré la futilité pour en faire un totem et l'entourer des comètes allégoriques de mai 68. Ce qui apparaissait alors comme une seconde direction s'est épanoui, indépendamment de son propre passé et avec une puissance que laissait difficilement prévoir la douceur si mystérieuse des œuvres plus anciennes.

Les toiles de Kwiatkowski sont devenues de plus en plus éclatantes et synthétiques à la fois. La surface se divise en registres volontaires, parfois même symétriques. Mais les motifs cernés ne sont pas pour autant isolés sur le fond; des chapelets de touches claires posés sur toute la surface du « sujet » (ciel, sol, fleurs etc...) en relient les parties et créent l'unité, transformant les éléments descriptifs en signes picturaux. Le paysage au « Toucan » est un exemple frappant de cette interpénétration des diverses formes constituant le « motif ».

L'insolite et le rêve ne sont plus invoqués par des bouleversements de la vision figurative ou des inversions perspectives, comme les fleurs gigantesques du « Jardin ». Le propos du peintre s'est fait plus percutant, plus directement lié à sa technique picturale. Les objets deviennent eux-mêmes couleurs et ne renaissent que confondus, identifiés à la surface, transformée aussi en « objet ». Dans l'étonnante « Cathédrale la nuit », le fond se fait lueur, lumière piégée et le sujet « négatif » s'impose par la seule présence obsédante de l'ombre.

La forme pulvérisée se recompose, le regard ne s'y perd pas cependant; il est provoqué par des propositions dont sont absentes la joliesse et même cette gentillesse qui passe pour une caractéristique de « naïveté » et fut un temps un des éléments du mystère dégagé par l'art de Kwiatkowski. Cette affirmation de l'objet coloré et de son éclatement est particulièrement nette dans les derniers « bouquets » et dans cet « arbre en fleurs » ponctuant un ciel dont le bleu profond crée son propre espace. Tout, dans ces toiles, devient pétales, pistils et sursauts de lumière.

Est-ce encore là de la « peinture naïve » ou de l'art « abstrait », « figuratif »? Dès qu'il s'agit de peinture véri-

communiqué

J. KWIATKOWSKI
1968

tablement vécue, les définitions montrent leur vrai visage: celui de la limitation. Les intégristes de la « naïveté » diront que ces tableaux n'en font plus partie (n'ayant pas pu définir une « peinture naïve », on ne voit pas comment on pourrait dire d'une œuvre qu'elle ne l'est plus!). Le chant de Kwiatkowski n'a que faire maintenant des étiquettes et des querelles. Son œuvre s'est refermée: elle a opéré sa révolution et s'offre à nous dans sa plénitude. Une certaine douceur, une respectueuse et prenante vision de la nature avaient permis au peintre de créer, il y a longtemps, des paysages d'un charme envoûtant et l'on peut croire qu'il

ne s'agit plus ici du même homme. Il faudrait pour cela oublier la longue maturation de son travail et la logique interne de celui-ci. Ce monde « charmant » et pourtant rassurant a fait place à l'affirmation presqu'effrayante d'une geste de couleurs, exorcisme forcené tenté par cet homme, au soir de sa vie.

On discutera de la valeur diverse des périodes qui scandent cette aventure. Ce sera, pour beaucoup, l'occasion de passer à côté de cet épanouissement dernier de l'œuvre, de sa conclusion, donc de sa signification. Un tel testament appelle l'attention et invite à méditer car il s'agit bien d'un testament! Sa forme est par bien des côtés surprenante mais elle s'impose par l'évidence de la joie et la qualité personnelle du langage. On peut d'ailleurs parler de joie terrible, de rire aussi et de stupeur. On peut parler vieillesse: le Vieil-homme tué par l'enfance retrouvée (« si vous ne devenez pareils à des petits enfants »...), celui qui n'a plus rien à perdre. Celui qu'écoutaient les anciennes tribus.

L'anecdote, toujours dangereuse, n'est à invoquer ici dans notre souvenir que pour rappeler la souffrance de Kwiatkowski et dire que cette peinture est de libération plus que de liberté. C'est en cela aussi qu'elle est l'aboutissement exemplaire de son œuvre.

Je sais un paysage de 1969, divisé par une diagonale en deux registres complémentaires: en haut à gauche un bleu nuageux et sur le sol un massif de fleurs, comme un soleil, un soleil dans la terre.

Jean Pierre Bouvet
conservateur du Musée international d'art naïf Henri Rousseau et des Musées de Laval

février 1971

Si vous voulez en savoir davantage, visitez l'exposition rétrospective Kwiatkowski au Musée des Ponchettes à Nice, du 9 juillet à fin août 1971

L'ŒIL

du décorateur 75

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

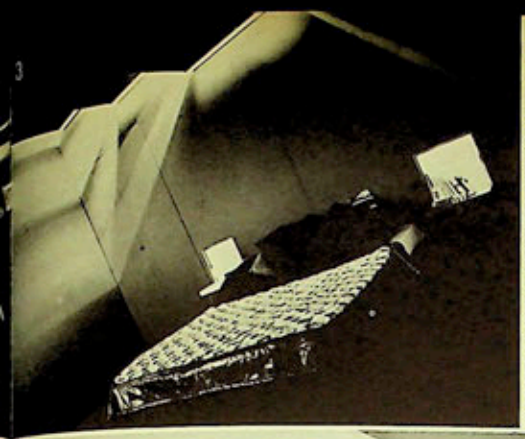
RHYTMES CALMES, OMBRE ET LUMIÈRE

Le problème qui se posait ici était de transformer un grand appartement du plus pur « style Louis XV » — tel qu'on le concevait à la Muette au début du siècle — en une installation adaptée aux besoins et aux goûts d'une famille de cinq enfants aujourd'hui. Martine Dufour, assistée de Nathalie Halphen, y est parvenue en créant des volumes coordonnés, vastes, mais transformables, en établissant des alternances de zones d'ombre et de zones lumineuses, d'espaces colorés, là où l'on passe, et d'espaces « calmes », aux tonalités neutres — des blancs et des gris — dans des endroits où l'on vit.

Photos Marc Lavrillier

1-3 Pour les deux salons que sépare une cloison mobile, Martine Dufour a conçu un aménagement « complémentaire »: dans le premier, la verticale d'un triple coffrage sur la paroi du fond (fig. 2 et 3) s'oppose aux plans horizontaux d'une longue table basse en ébène de Macassar, prolongée le long du mur par des tablettes également en ébène (Exécution Dugarreau); dans le second salon, conçu plus spécialement pour la télévision et la musique, une banquette et des tables basses en ébène, scellées au mur, répondent à celles de la grande pièce. La moquette couleur taupe (Levasseur) est la même dans tout l'appartement. Martine Dufour a dessiné les cache-radiateurs en aluminium placés au pied des hautes fenêtres que ferment des stores à lamelles (Filtrasol). Les trois canapés du grand salon (Mobilier International) sont tendus de cuir blanc traité. La banquette, dans l'autre pièce, est garnie de grands coussins recouverts d'un tissu à chevron (Placide Jolliet) et de petits coussins dont les tons rompus, violet et bleu, reprennent ceux des murs de l'entrée (voir page 40). Au-dessus, des sérigraphies de Bernard Dufour. Sur la paroi opposée, entre deux éléments en saillie formant placards (avec bar, haut-parleurs, rangements) une grande statue Ibo polychrome. A droite, sur la tablette (fig. 2 et 3), un masque Ibo (Nigeria); sur la table de verre (Rouve), une statue Mossi (Haute-Volta) (Galerie Kerchache). Lampe de Gae Aulenti. Au plafond, spots orientables sur rail (Jumo), commandés par des interrupteurs d'aluminium encastrés Niko (Luminter).

1-2 Le plafond abaissé de l'entrée et les teintes sourdes choisies pour les murs – trois bandes horizontales de tissus, gris, bleu ardoise, violet foncé (Cuvelier) créent une ambiance nocturne destinée à accentuer l'impression de clarté que donnent les deux salons. Sur l'une des parois, des silhouettes en bois laqué rouge et blanc de Cueco semblent surgir de l'ombre. La salle à manger donne sur l'entrée, en face des salons. Martine Dufour a choisi d'y placer, plutôt qu'une grande table, quatre petites tables rondes en frêne teinté, qui sont mobiles sur des rails disposés en croix dans le sol. On peut ainsi, selon le nombre de convives, les grouper au centre, ou les disperser. Le faux plafond est équipé



de projecteurs qui glissent aussi sur des rails. Il comporte en outre des haut-parleurs reliés à la chaîne haute fidélité du salon. Dans les angles, des panneaux d'altuglas mobiles, de teinte marron-prune, permettent de modifier le volume et l'aspect de la pièce, d'isoler ou non les plantes vertes qu'on aperçoit devant la fenêtre. Elles sont éclairées par un projecteur spécial à infrarouge, qui favorise la végétation. Sur le mur de gauche, une lithographie de Cremonini.

3 La chambre à coucher de la maîtresse de maison. Pour y créer une atmosphère intime et confortable, malgré la hauteur de plafond, Martine Dufour a imaginé un « baldaquin » fait de larges bandes de tissus parallèles, gris dégradé (Cuvelier) maintenues horizontalement par des tendeurs et tamisant la lumière. Le lit est posé sur une estrade recouverte de moquette. Il s'adosse à une paroi qui était arrondie à l'origine, ce qui a permis d'y aménager des placards et deux niches à abattant formant tables de chevet. L'autre partie de la pièce, en rotonde, donne sur les jardins du Ranelagh.

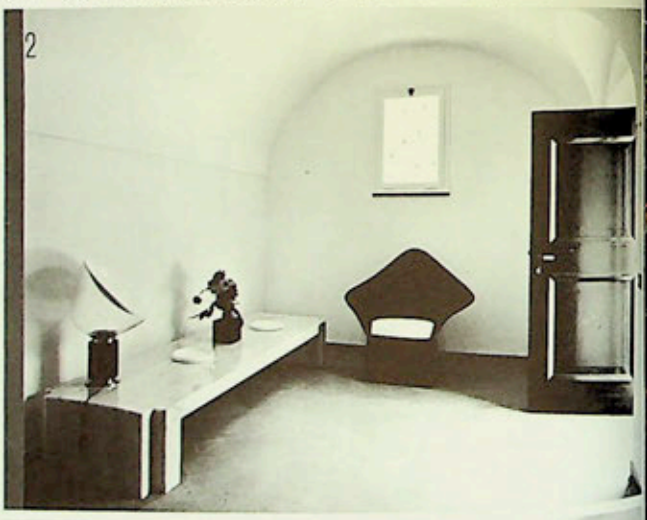
4 Dans la salle de bains, en marbre « Portor-Marron », la baignoire est surélevée par une marche et se trouve ainsi à la même hauteur que le lavabo, adossé à une paroi de glace. Le mur est peint en gris clair. Plus à droite, un bloc laqué gris foncé, isole les sanitaires et la penderie, fermée par une porte métallique accordéon (Krieg et Zivy).

A CAPRI

La maison que Carla Venosta vient de faire construire à Capri, dans un site qui parvient encore, comme par miracle, à créer une impression d'isolement, au sein d'une exubérante végétation, tient compte à la fois de la structure du sol, très pentu en ce lieu, et de la tradition architecturale locale. Ouverte sur un panorama éblouissant, elle a su garder dans la conception de son espace intérieur quelque chose de méditerranéen en harmonie avec l'environnement. Mais, pour la meubler, sa propriétaire a fait appel aux créations de designers de partout, ainsi qu'aux siennes propres.

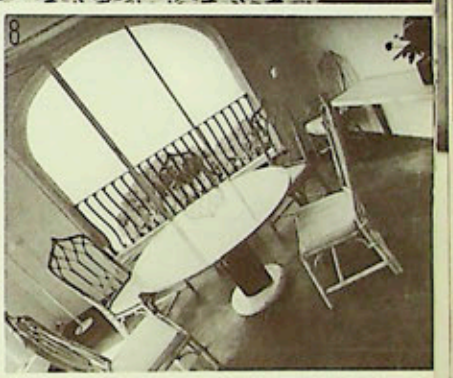
---

1 Un rideau de lattes de bois mobiles tient lieu de porte dans la chambre des enfants. **2** Dans l'entrée fraîchement dallée, le noir d'un fauteuil d'osier laqué, d'Elinor Mc Guire (Lida Levi, Milan) contraste avec la blancheur des murs. Sur la table basse, une lampe Taccia de Castiglioni (Formes Nouvelles), à globe transparent orientable et réflecteur en aluminium verni blanc. **3** La chaise-longue de Le Corbusier, garnie de cuir marron (Formes Nouvelles), voisine dans la chambre d'enfants avec les lits de bois clair. Au fond, lampe à pied blanche « Linea » de Carlo Viligiardi (Stilnovo). **4** Sur la vaste terrasse surplombant le jardin, un salon de plein air de R. Schultz: sièges et chaise-longue en fonte d'aluminium peint, et tissu polyester blanc; petite table au plateau de tôle émaillée marron. (Knoll.)



Photos Marc Lavallier

5 et 9 Le salon est accueillant à la conversation et à la détente: des divans, dont certains sont en moelle de jonc laqués blanc (Cassina), un lit de repos habillé de cuir marron de Mies van der Rohe (Knoll). Petites tables blanches de Saarinen (Knoll). La longue table basse en marbre rose Aurora du Portugal, réplique de celle de l'entrée, a été dessinée par Carla Venosta (Distr. Ugo Ferradini, Milan). Au sol, un tapis de sisal. Dans un angle, empilement de petites tables « Gatto » de Mario Bellini (Formes Nouvelles). De l'autre côté de la baie, sur le sol, la lampe « Vacuna » d'Eléonore Riva (Artemide). 6 Dans la chambre d'amis, coiffeuse à miroir rond en Printé et, à gauche, lampe serpent de Pietrantoni. Fauteuil de Bertoia (Knoll). 7 Le sol et les murs de la salle de bains sont revêtus, comme les sols de toutes les chambres, de carreaux de faïence décorée en camaïeu bleu — copie exacte de carreaux anciens trouvés sur les lieux. Eclairage en spots. Sièges de Saarinen (Knoll). 8 Autour d'une table à manger ronde, en marbre et acier laqué noir, de hautes chaises et un fauteuil gothiques en rotin garnis de coussins de toile brute (Distr. Lida Levi, Milan). A droite, console de marbre blanc poli et acier inoxydable de Carla Venosta (Distr. Taitu, Milan). 10 A l'entrée du salon, un bar mobile en tôle d'acier à revêtement intérieur plastique de Pietrantoni (Distr. Allestimenti Portanuova, Milan) et deux fauteuils en osier laqué blanc, habillés de coussins de toile.



DERRIÈRE LE MIROIR

la maison de couture et l'appartement de Jean-Louis Scherrer

Le salon Haute Couture de Jean-Louis Scherrer. Les parois de glace (Saint-Gobain) reflètent les grandes fenêtres donnant sur l'avenue Montaigne et les plantes vertes (Dracoena Frangran) disposées dans des bacs de lamifié blanc. On a ainsi l'illusion d'une très grande pièce donnant, des deux côtés, sur l'extérieur. Le pouf rond, en skai et lamifié sur un socle d'acier, a été dessiné par Jean-Louis Scherrer et Saint-Gilles. Moquette taupe. Chaises de skai blanc à piètement d'acier (Airborne). Spots orientables sur rail (Poulsen). Les cabines d'essayage ouvrent dans le mur de glace en avant duquel trois panneaux, également en glace, déterminent un passage *(voir p. 49).*

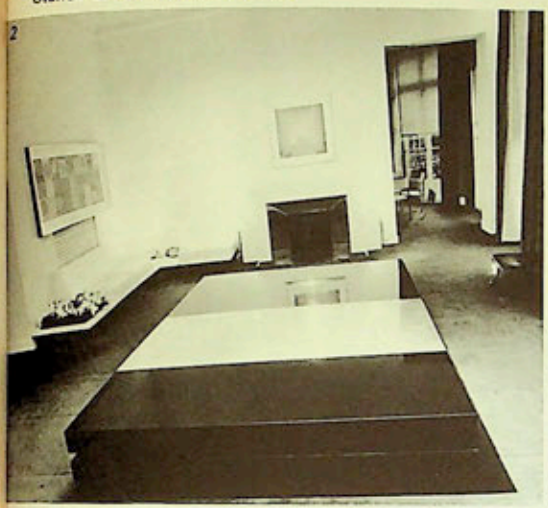
Photos Marc Lavrillier

En collaboration avec le décorateur Saint-Gilles, le couturier a créé, avenue Montaigne. dans le salon Haute Couture et dans la boutique, un décor en blanc et gris avec des jeux de glaces qui multiplient les reflets colorés des robes et des accessoires présentés. Son appartement personnel, rue de l'Université, transpose, dans un registre différent, une même conception des espaces aux rythmes simples et aux harmonies discrètes.

1 Un revêtement de glaces claires ou fumées sur les éléments de présentation et de rangement, une moquette taupe, un pouf semblable à celui du salon Haute Couture, mais plus petit, composent le décor de la boutique. Ici, les projecteurs sont incorporés dans le plafond (Poulsen). Des spots encastrés éclairent intérieurement les étagères. A gauche, le passage vers le bureau de Jean-Louis Scherrer: banquette de cuir noir et bac à plantes laqué blanc (Knoll International). 2 Jeu de glace dans le passage entre le salon et les cabines d'essayage: le mannequin porte une « robe zouave » en mousseline de soie multicolore.

1

1 Des lignes sobres, des surfaces unies, des matériaux lisses mettent en valeur des œuvres contemporaines et quelques éléments anciens attentivement choisis. Sous le grand miroir, qui double le volume de la pièce, un divan recouvert de skai blanc (Mobilier International) dont le socle est plaqué d'un bandeau de verre fumé. Petite table suédoise, en acier chromé et verre fumé, entre deux fauteuils de cuir noir à piétement métallique (Maison et Jardin). A gauche, une peinture de Nil Yalter. Dans l'angle, une sculpture de Nicolas Schöffer (Galerie Denise René). Rideaux en velours orange et stores blancs (Filtrasol). *2 L'autre extrémité du salon, vers la salle à manger. Les sièges blancs (Mobilier International) sont incorporés à un plan de lamifié blanc prolongé par une jardinière et reposant sur un socle de verre fumé (Saint-Gobain). Au-dessus, trois lithos de Vasarely formant triptyque. Sur la cheminée en staff, à ébrasement d'acier, un autre Vasarely.* *3 Dans la salle à manger, un miroir Louis XIV surmonte une cheminée sculptée espagnole. A droite, un paravent japonais du XVIII^e siècle. Sur la table de Saarinen (Knoll International), un service thaïlandais en cuivre martelé.* *4 Les murs et le sol de la salle de bains sont revêtus de dalles de grès (Villeroy et Boch). Un coffrage de lamifié gris incorpore les lavabos (Crane) et se prolonge à angle droit pour former la coiffeuse, surmontée d'un miroir rond (Idéal Standard). Stores à lamelles devant la fenêtre (Filtrasol). Un pare-douche pivotant en verre teinté (B.S.N.) isole la baignoire (Ideal Standard. Robinetterie Grohe).*



l'idée et la forme

par Luce Hoctin

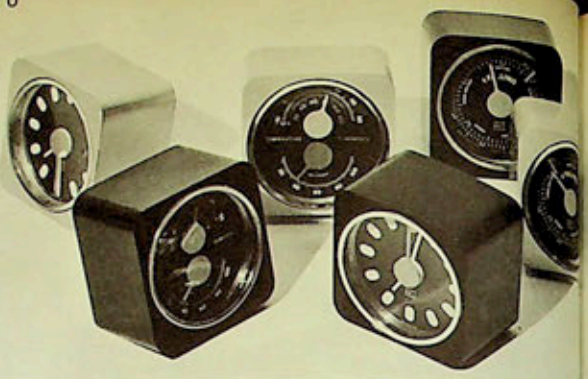
Le Centre de création industrielle du Musée des Arts décoratifs accueille - sous ce titre - une exposition consacrée à l'Industrial Design en Grande-Bretagne

Cette manifestation a révélé au public français le rôle de promoteur joué par un pays où le Design est depuis longtemps affaire quotidienne et officielle, patronnée par les pouvoirs publics, affaire sociale tout autant qu'esthétique (et commerciale). Fondé en 1944 par le gouvernement britannique pour promouvoir des normes de Design plus élevées dans l'industrie, le Council of Industrial Design s'attaque à tous les aspects de la vie moderne, des biens de consommation courante aux biens d'équipement. Dans son Salon de Haymarket, le Design Center, à quelques pas de Piccadilly Circus, au cœur de Londres, présente en permanence une sélection sans cesse renouvelée d'objets choisis par le Design Index, catalogue de plus de 11 000 articles fabriqués par 1600 fabricants. Le Design Center est financé à la fois par le gouvernement et par l'industrie.
L'exposition du Pavillon de Marsan a été aménagée, dans son ensemble – sur fond de drapeaux aux couleurs de l'Union Jack – par les excellents designers Crosby, Fletcher et Forbes, avec la collaboration, pour les diverses sections, de plus jeunes équipes.
Un premier étage était consacré à l'environnement, avec la présentation du grand ensemble de Lillington Street à Pimlico, aux industries techniques et mécaniques, aux chemins de fer, à la publicité et à la mode, à l'appui des projections de films et de diapositives, enfin à la formation des jeunes designers dans les 142 écoles d'art et de dessin de Grande-Bretagne. Au deuxième étage se trouvaient réunis plus de deux cents objets de la vie quotidienne sélectionnés par le Design Center, ou bénéficiaires de distinctions et de prix.
Est-ce l'exiguité des locaux, l'abondance des objets exposés, certain parti pris de didactisme, ou ces trois facteurs tout ensemble? Je ne sais. Mais l'exposition, privée de cette note spectaculaire qui fit le succès de certaines sections – Japon, Finlande, Italie – à la Triennale de Milan par exemple, semblait à première vue

1 Table de repas et sièges, créés dans la tradition du Bauhaus par une équipe de designers (Distr. Plush Kicker Ltd.). Le plateau de la table ovale est en verre. Ses piètements sont, comme ceux des fauteuils garnis de plastique ou de peau de chèvre, en acier tubulaire chromé. Lampe de table à réflecteurs S600 (création Industrial Design Partnership.-Fabr. Phosco Ltd.) en laiton chromé et aluminium. Vaisselle décorée en porcelaine tendre Keystone (Des. Susan Cooper), forme Can Cup. Les verres Serica en cristal de plomb de Robert Welch sont faits à la main. Couverts en acier inoxydable de David Lelor. Serviettes de table couleur framboise (Distr. Irish Linen Mills Ltd.). Au fond, tissus d'ameublement en coton imprimé de Barbara Brown (à droite et au centre) et de Cathryn Neterwood (à gauche).
2 Autour d'une table basse, rectangulaire, en plastique blanc « Kompas I », d'Alan Iurvell, les chauffeuses sobres et confortables créées par Alan Neward sont en mousse de plastique, habillé de tissu enduit plastique blanc. Elles peuvent s'unir à la base par une fermeture à glissière. Pour l'éclairage, spot appliqué (Show of Range) et spot suspendu réglable, émaillé, d'Alan Newark.

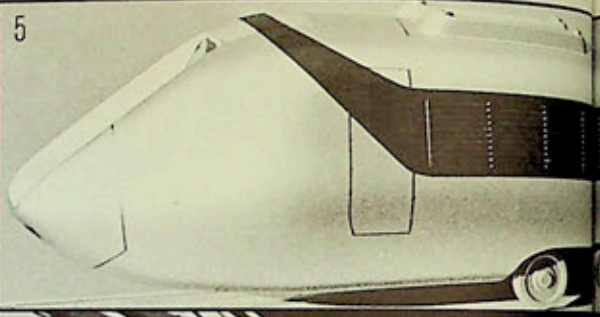
l'idée et la forme

3

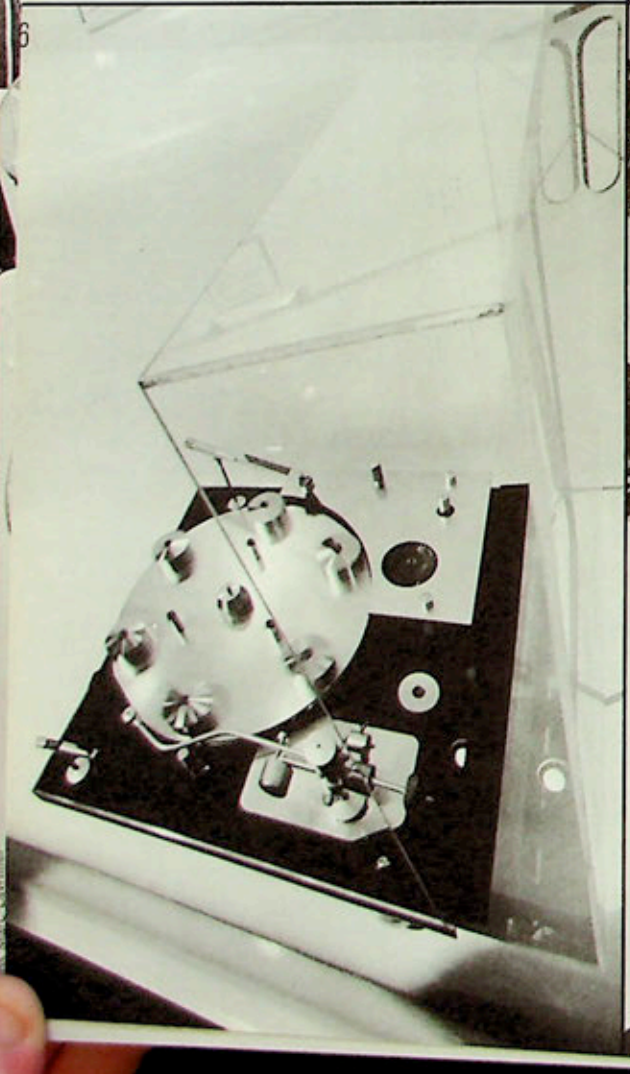


4

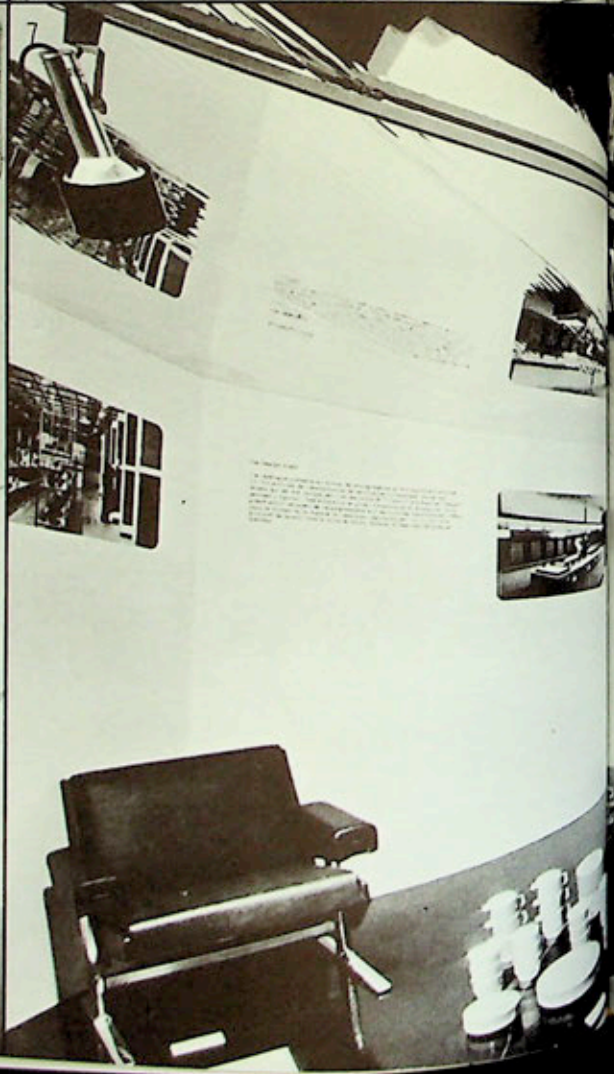
5



6

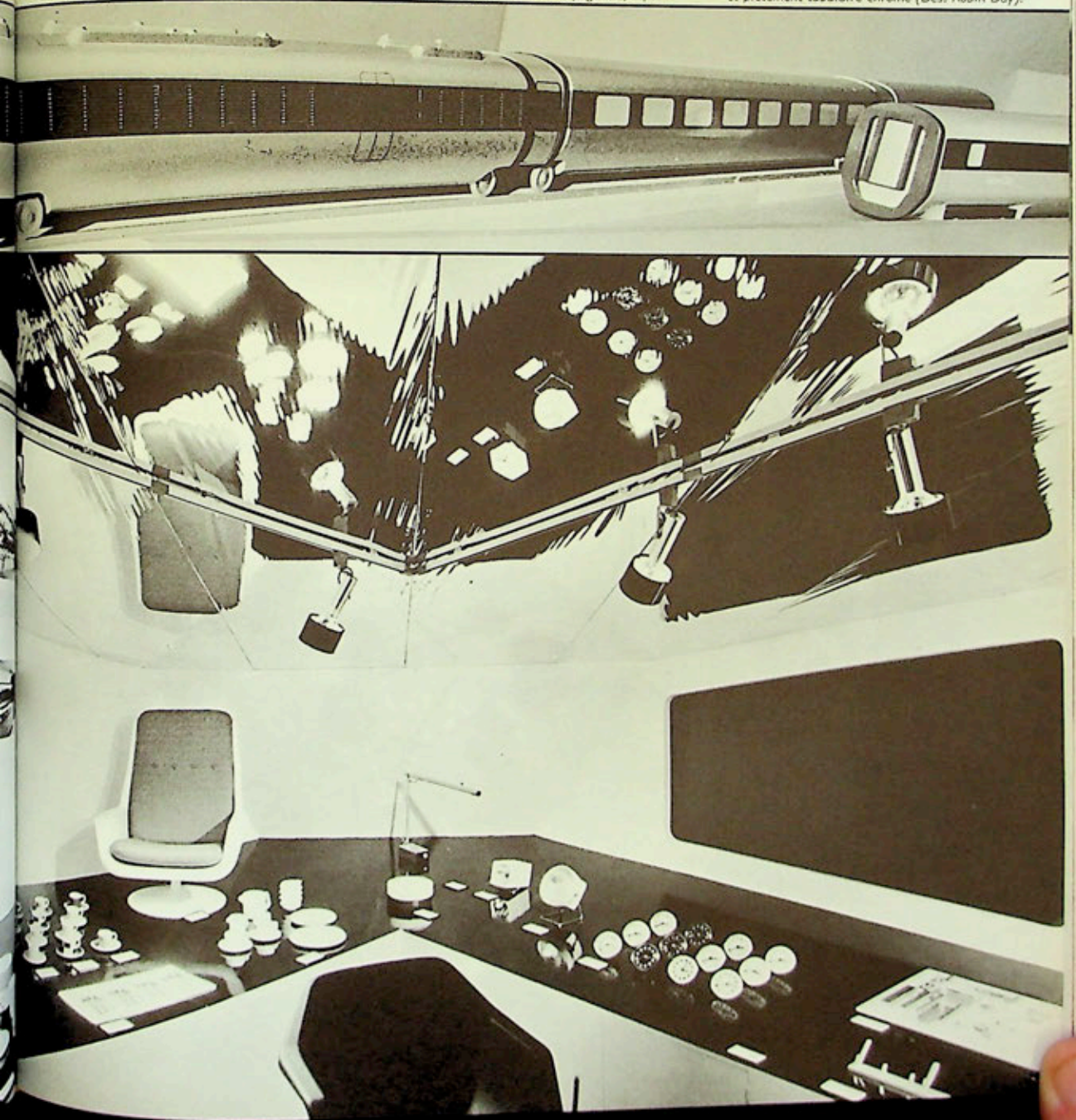


7

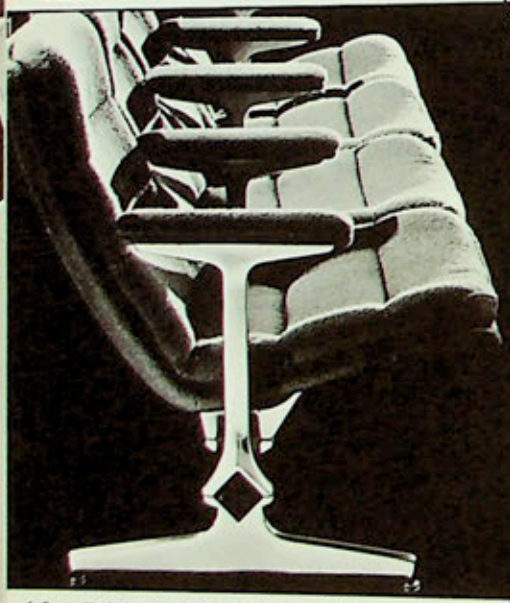


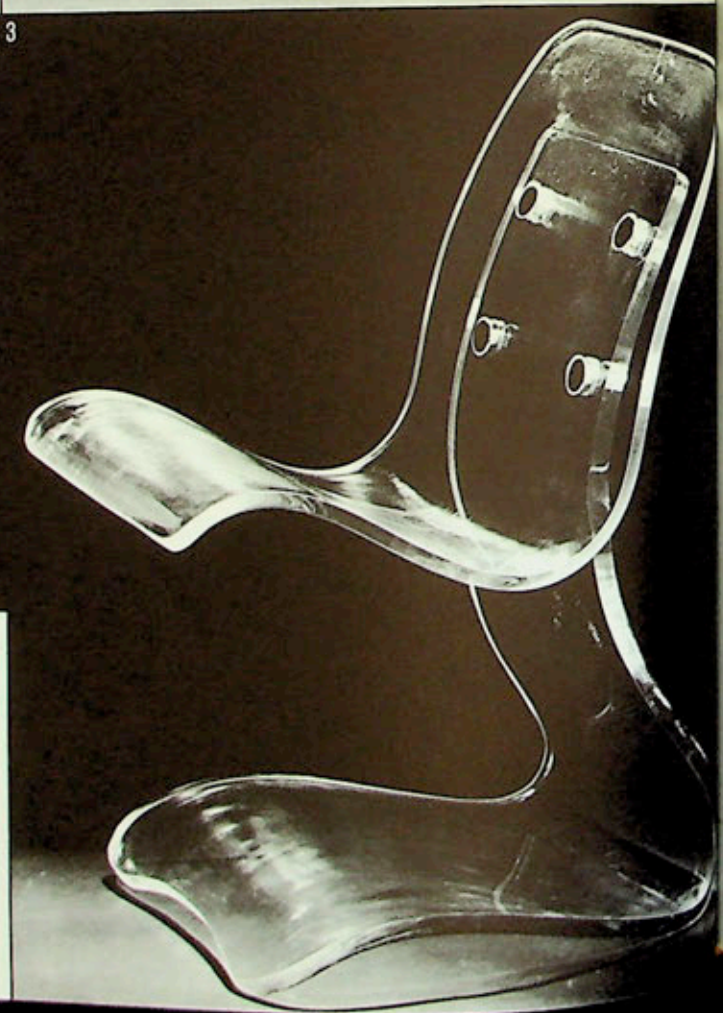
plus austère que séduisante. Elle était cependant pour le visiteur attentif riche d'enseignement, et témoignait d'un constant souci de qualité, d'équilibre, de confort. Objets de mobilier, jeux d'enfants, services de table, tourne-disques, pendules, baromètres, etc. ... conçus le plus souvent avec sobriété, sont ce qu'il est convenu d'appeler des objets de goût, en même temps que fonctionnels. Le Design — ce mot au sens double de dessin et dessein, ou projet, n'a malheureusement pas son équivalent en français — s'y confirme comme le témoin d'une récupération par l'industrie et la fabrication des grandes séries de ce que les artisanats séculaires sécrétaient spontanément: le sens de la symbiose du fonctionnel et de l'esthétique. En l'appauvrissant pourtant de tout ce qui pourrait être écart d'imagination intempestif. Mais en se mettant à la portée d'un très grand nombre de consommateurs moyens et non seulement de quelques privilégiés. Telle est du moins son ambition, ainsi que l'écrivait en présentant l'exposition « L'Idée et la Forme », le directeur du CoID, Sir Paul Reilly: « ... le design est le lien qui met la technologie au service de l'humanité, de la culture et de l'environnement — bref ... le design est, en Grande-Bretagne, le pont qui relie la technologie au Peuple. »

3 Thermomètres, baromètres-hygromètres et pendules à piles conçus par Kenneth Grange (Taylor Instr. Companies — Prix 1971 du CoID). D'un fonctionnement remarquablement précis, ils sont protégés par une cage d'aluminium anodisé noir ou argent. Revêtement extérieur rouge, bleu ou blanc.
4 Le boîtier hexagonal de cette pendule à batterie, dessinée par Michael Ruseloge, est en plastique acrylique transparent rouge. Deux tambours rotatifs en acier indiquent le temps.
5 Aboutissement de recherches très poussées sur la suspension et le dynamisme des véhicules ferroviaires, cette maquette d'un train de voyageurs perfectionné qui atteindra une vitesse de 240 kilomètres-heure, sans inconvénients pour les usagers.
6 Platine tourne-disque, bras de pick-up à amortisseur hydraulique. Fabr. Transcript Ltd.
7 Voici une sélection d'objets qui ont reçu des distinctions, et illustrent parfaitement le rôle et l'œuvre du Council of Industrial Design et la Society of Artists and Designers: de gauche à droite, fauteuil en aluminium avec coussin en caoutchouc mousse (Des. Robert Heritage); miroir mural à monture chromée blanc (Des. Alan Fuller et Richard Austin), vaisselle empilable en plastique de couleur (Des. Herman Powell), et couverts à jeter (distr. Ekco Plastique Ltd); service superposable en porcelaine, forme Grosvenor, conçu spécialement pour l'hôtellerie par Alan Tilbury; pendule à piles en résine acrylique dessinée par Antony DC Genill; enfin, un fauteuil tournant à coquille polypropylène et piètement tubulaire chromé (Des. Robin Day).

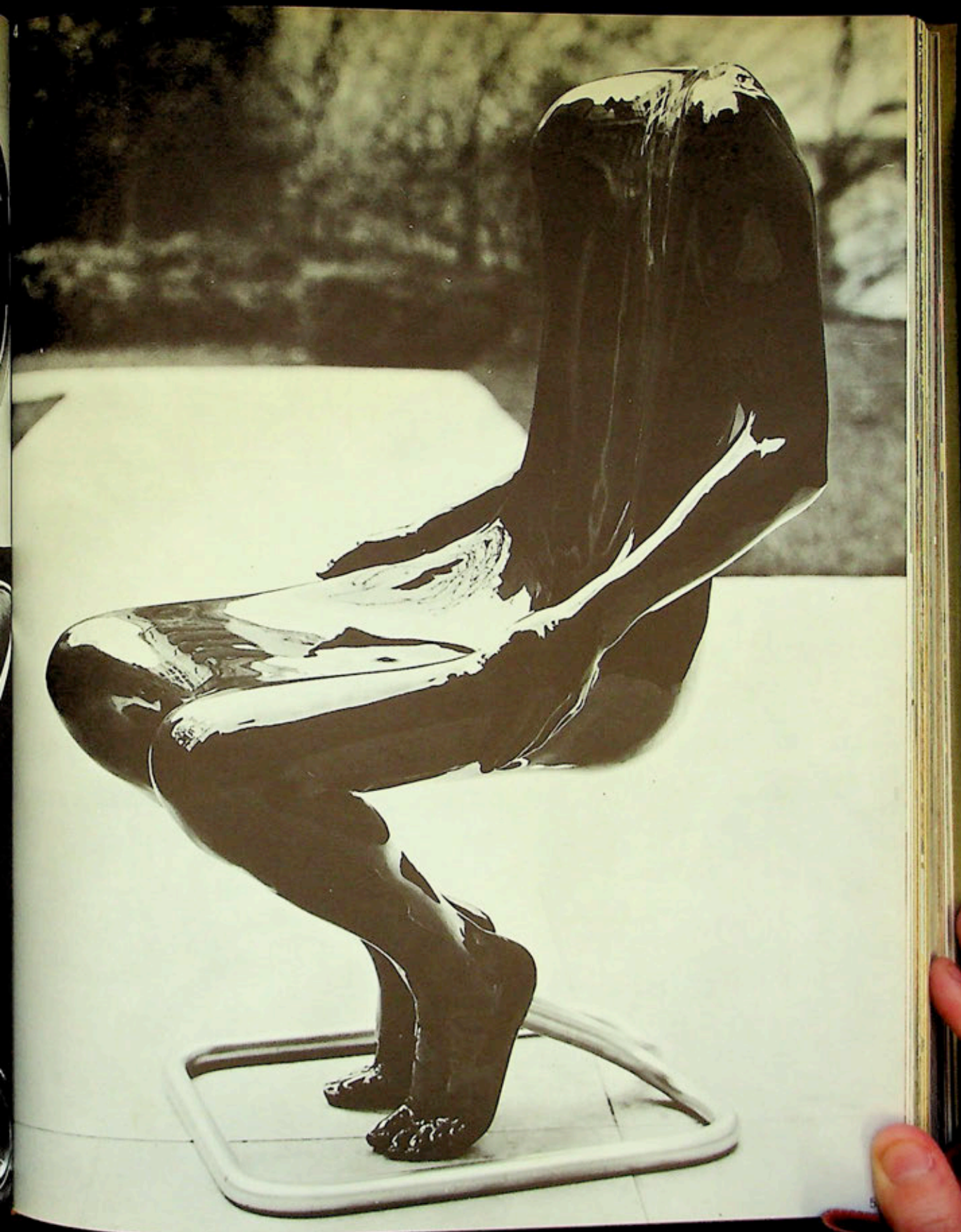


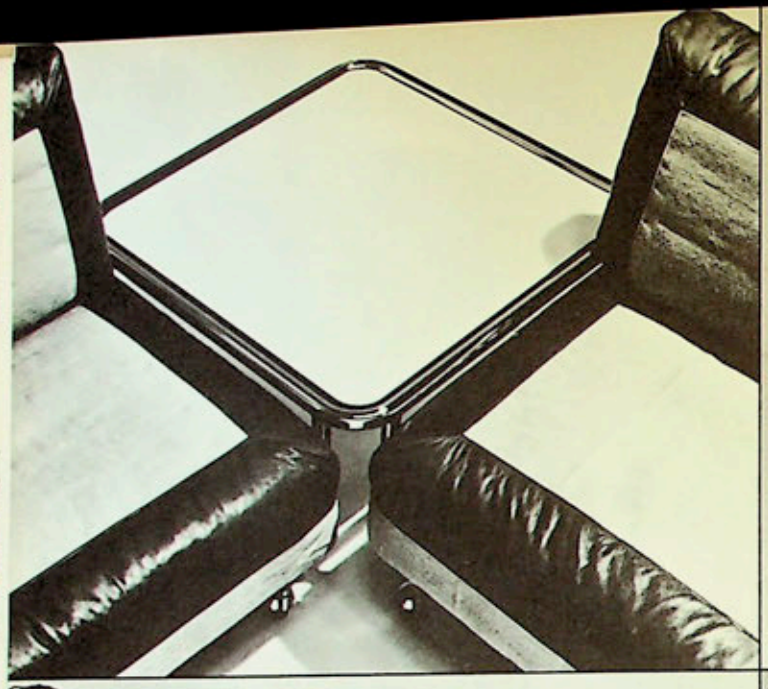
SIÈGES





1 Fauteuils de la série « M.S. », dessinés par G. D. Harcourt, pour Artifort. Le piétement en aluminium anodisé est monté sur une barge métallique laquée noire. La carcasse en bois moulé est garnie de mousse et dacron, avec finitions à piqûres (Meubles et Fonction). **2** Le siège « Anaconda », en tube d'acier chromé, avec coque revêtue de cuir, et la table de la même série dont le piétement est placé ici au premier plan, montrent que leur créateur, Paul Tuttle, les a conçus comme de véritables sculptures. (Strassle International. Diffusion en France: Premium.) **3** Chaise en perspex incolore, dessinée par Françoise Sée, éditée par A.B.P. (Diffusion Ramsay Contemporain.) **4** « L'Homme », créé par Ruth Francken, est un siège à forme humaine, édité par Éric et Xiane Germain. (Distribué à la Galerie Boutique.) Il est actuellement exposé dans la salle de l'Arc, au Musée d'Art Moderne.

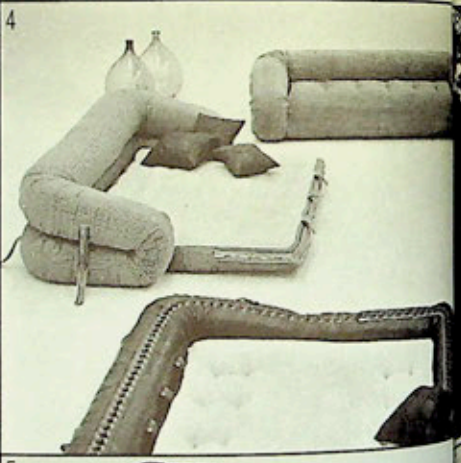




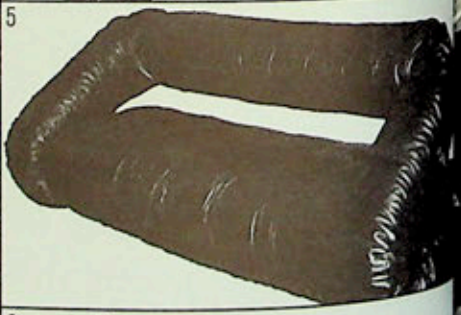
2

3

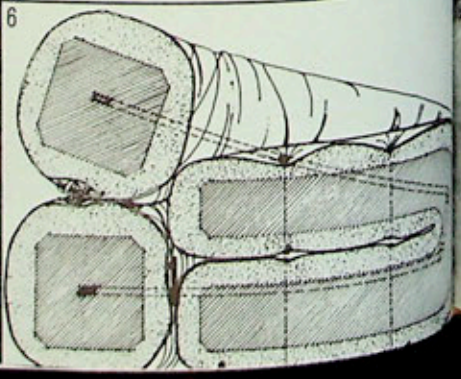
4



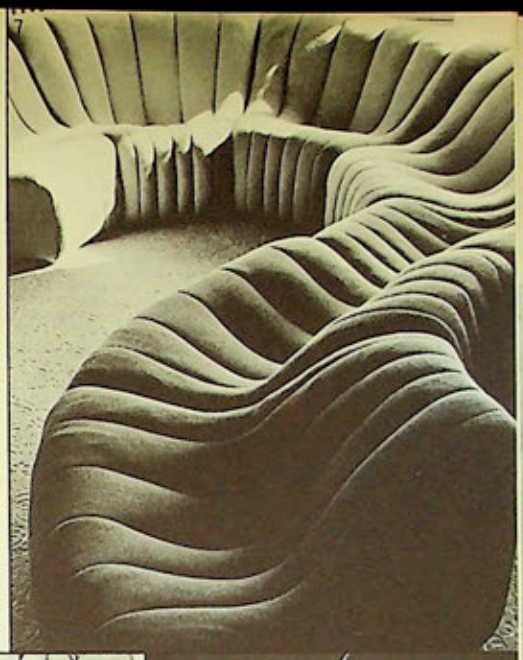
5

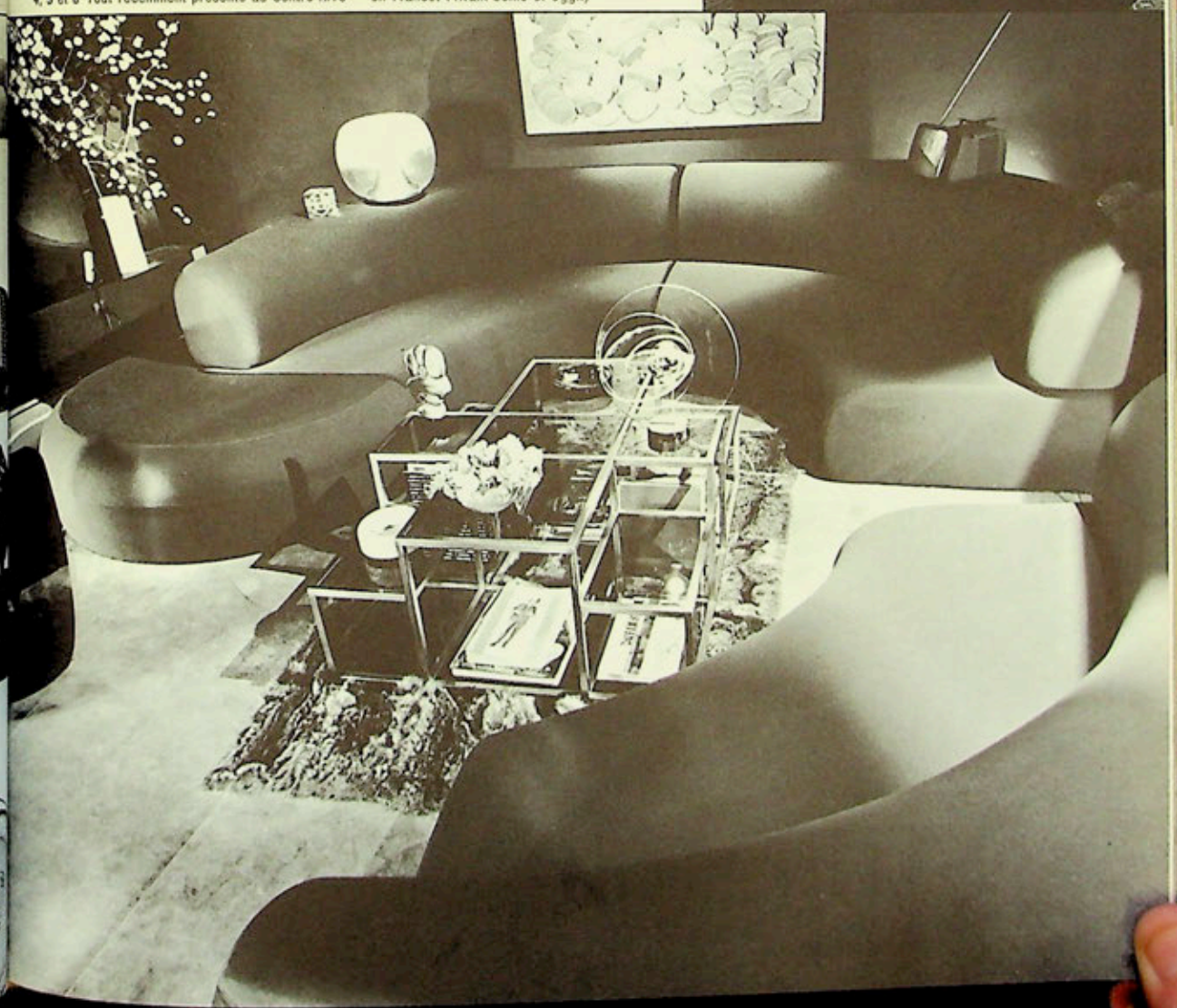


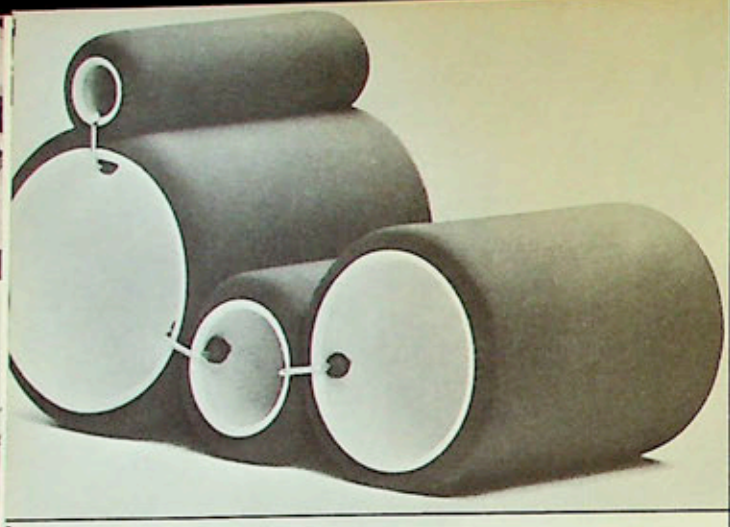
6



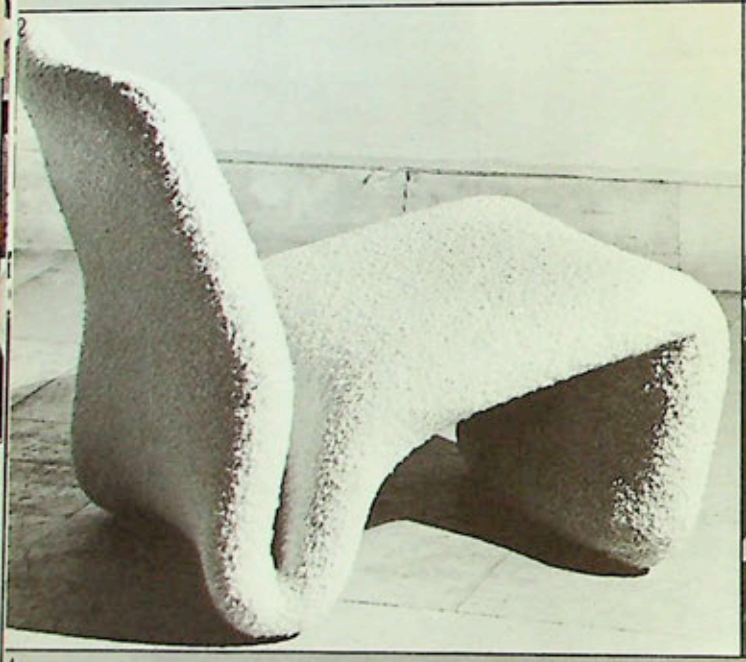
1 Avec la série « Link » (DS-70), De Sede pour la première fois associe le lin et le cuir dans la garniture des éléments modulaires sur tubes d'acier chromé permettant de multiples assemblages différents et l'adjonction d'accoudoirs, poches à journaux, plateaux et tables d'angle. 2 « Intermedia Chair », dessiné par Charles Eames. L'armature est en aluminium poli, le siège et le dossier en cuir ou en tissu. Il existe en fauteuil ou en chaise, avec ou sans roulettes. (Diffusion en France: Mobilier International.) 3 Ce fauteuil créé par Alain Richard est un prototype réalisé par l'Atelier de recherche et de création du Mobilier National. Le dossier et le siège sont en fiberglass blanc, garnis de coussins en mousse. Piétement et accoudoirs en aluminium moulé et poli. Le programme, qui comprend fauteuil et chaise, tournants ou fixes, sera commercialisé en septembre. (Edité par T. F. M. siège.) 4, 5 et 6 Tout récemment présenté au Centro Arredamento Vannucci, à Livourne. « Anfibio », créé par Alessandro Becchi pour Giovanetti, est à la fois lit, divan, siège-relax à trois ou quatre places. Il est en polyuréthane expansé, revêtu de Dacron et garni de cuir, skai ou tissu. 7 Modèle « Chromatique » de Kwok Hoï Chan. (Edité par Steiner.) Les quatre modules de base (droit, concave, convexe, angulaire) sont complétés par deux poufs, l'un rond, l'autre rectangulaire. Tous ces éléments sont recouverts de Strika, tricot d'ameublement en dralon, travaillé de gaudrons, existant en treize coloris, dont une gamme chromatique de tons allant du jaune pâle au violet. (Ils peuvent être aussi garnis de Jernyl, en six coloris.) 8 Le canapé « Environ 0 », dessiné par Ennio Chiggio, est constitué d'éléments identiques, recouverts de tissu ou de skai, en plusieurs coloris. Il est accompagné d'un pouf semi-circulaire. (Edité par Nikol International. Diffusion en France: l'Avant-Seine et Oggi.)

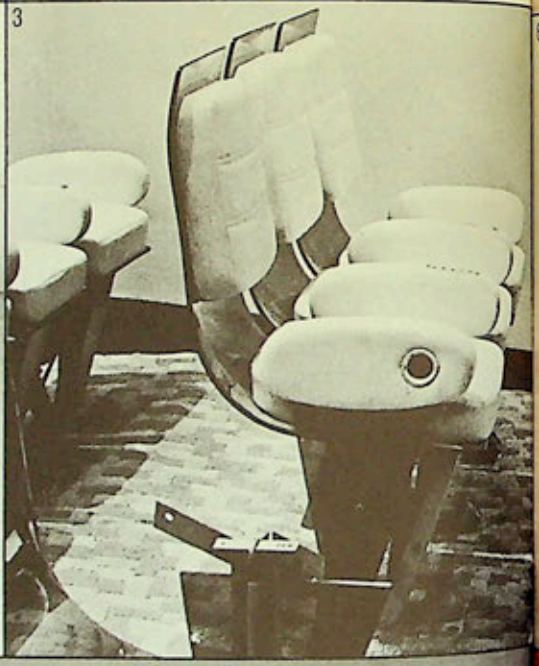


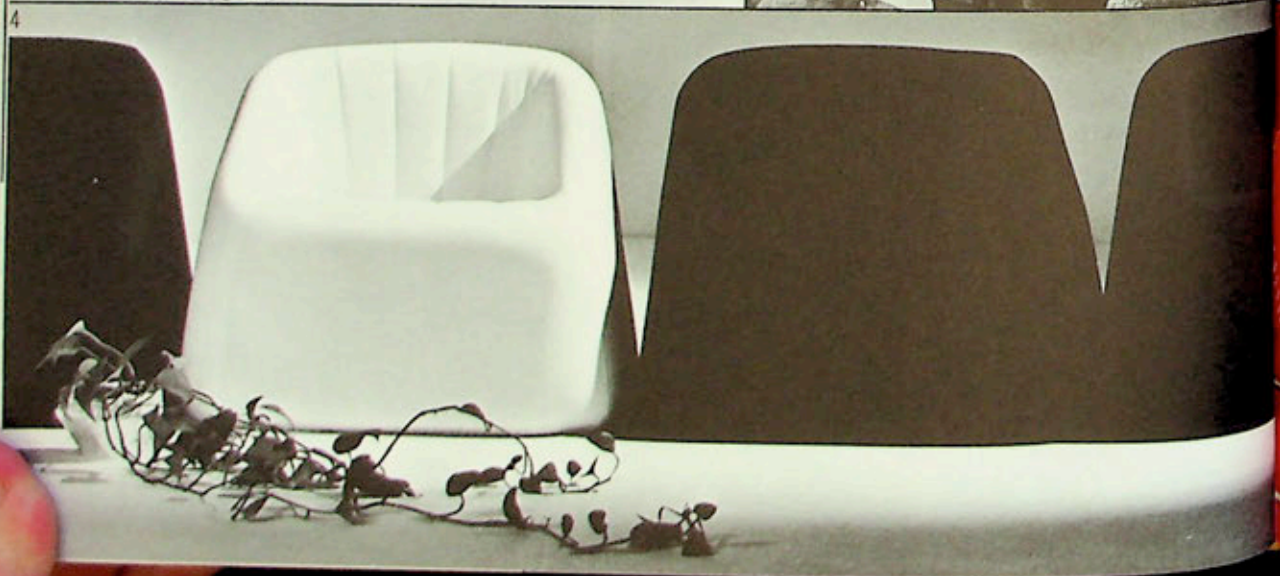




1 « Tube Chair » de Joe Colombo. Les cylindres en P.V.C. garni de mousse peuvent s'emboîter les uns dans les autres. (Edité par Flexform.) 2 Chauffeuse recouverte de textile Pelfran, dessinée par Michel Boyer. (Edition et Diffusion: Rouve.) 3 Ces sièges de cinéma sont faits d'une coque de verre Parsol bronze (Saint-Gobain), à suspension pneumatique sur un socle de métal peint. Ils sont recouverts de laronyl, velours de nylon ininflammable, existant en différentes couleurs. (Hagnauer-Diffusion.) 4 « Sitter », créé par Adalberto Dallargo et Rocco Serini pour Sintesis, est un siège individuel juxtaposable, flexible et sans structure, en polyuréthane moulé à froid avec « Evelform Pirelli Sapsa ». Garniture de cuir ou de tissu. (Diffusion en France: Distrimex.) 5 Les meubles de jardin « Locus Solus » de Gae Aulenti sont en tubes d'acier verni au feu, vert pomme ou jaune citron. Le rembourrage est en polyester expansé, le revêtement en jute imprimé vert, jaune ou marron. (Poltronova. Diffusion en France: Formes Nouvelles.) 6 Sièges de Marc Held faits d'une coquille moulée en polyester et fibre de verre, peinte de différents tons. La forme convexe de la base permet de basculer et de pivoter. Contre-coquille en polyester garni de mousse de latex avec tissu contrecollé. Le coussin de siège, amovible, est recouvert d'une housse avec fermeture à glissière. (Knoll International.) 7 Cette chaise empilable (FBR 290), en polyamide renforcé de fibre de verre, créée par Steen-Østergaard, se fait en bleu, blanc, rouge ou vert, avec ou sans coussin. (La Boutique Danoise.) 8 « Duecavalli 111 », sièges en tube chromé, créés par De Pas, d'Urbino et Lomazzi pour Ideal. Ils s'assemblent par des anneaux de caoutchouc, reliant structure et support. La garniture amovible est en tissu élastique noir ou rouge.

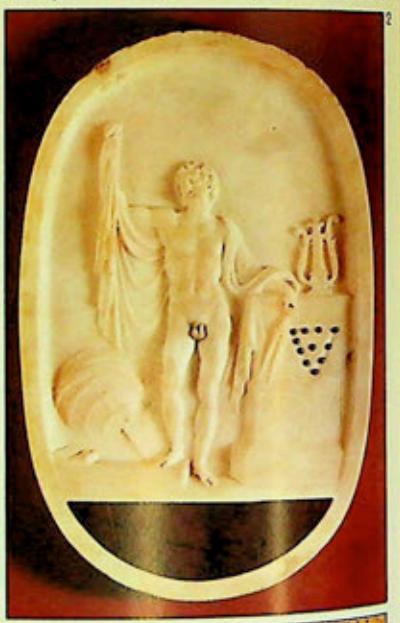






BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ

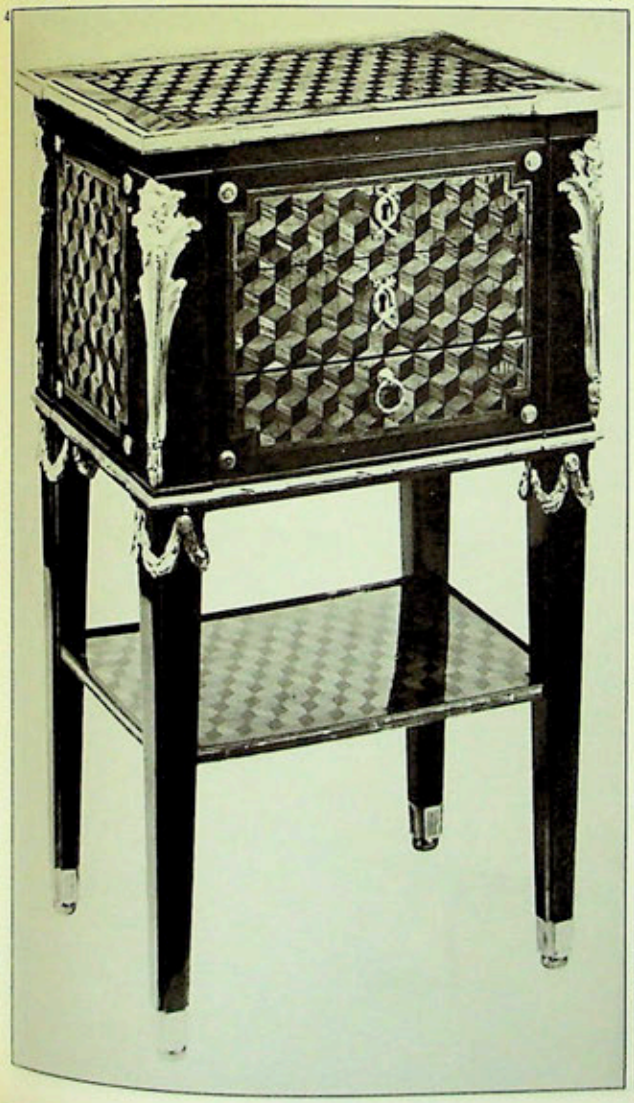
1 Ecole lombarde, fin du XV[e] siècle: « La Thébaïde. Offrande à un ermite ». Bois. 110×159 cm. Galerie Pardo, 160 boulevard Haussmann. **2** Médaillon de marbre ovale, sculpté en bas-relief d'une figure allégorique des Arts et des Sciences, incrusté de jaspe rouge et de cabochons de lapis-lazuli. Pays-Bas du Sud, fin du XVI[e] siècle. Haut. 40 cm. Alain Moatti, 77 rue des Saints-Pères. **3** « Le Festin ». Tapisserie de la manufacture de Bruxelles, tissée en laine et soie vers 1550-1560, représentant une scène panoramique d'une journée de chasse seigneuriale suivie de divertissements. A gauche, la chasse; au centre, le repas dans la forêt; à droite, les divertissements: scène nautique et levée des nids. Haut. 1,75 m. Larg. 4,70 m. Les dimensions exceptionnelles de cette tapisserie ajoutent à sa rareté. Collection Boccara, 184 rue du Faubourg St-Honoré. **4** Cette petite table, en marqueterie de bois



Organisé depuis 1969 au début de mai, le Salon des Antiquaires de Fontainebleau vient de s'achever. Nous présentons ici, parmi d'autres, certaines des pièces les plus intéressantes ayant figuré à cette manifestation, qui connaît, d'année en année, un succès croissant

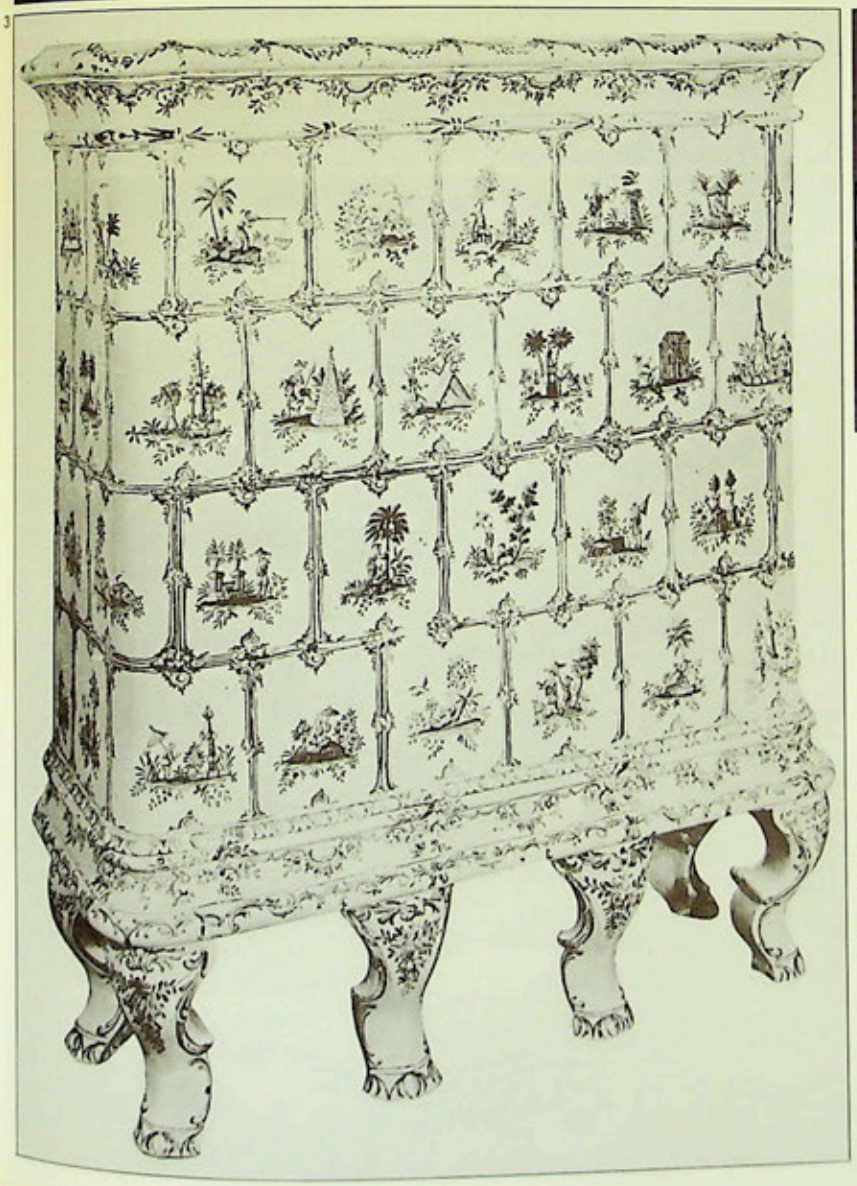
de rose, de violette, d'amarante et de sycomore, porte l'estampille de Montigny, l'un des meilleurs ébénistes du XVIII[e] siècle. Elle ouvre à trois tiroirs sans traverse. Le plateau d'entrejambe est également en marqueterie. Pieds rectangulaires avec cannelure sur les angles. Les beaux bronzes des baguettes, chutes, entrées et anneaux de serrures, rosaces, guirlandes et sabots sont dans leur dorure d'origine. Haut. 74 cm. Long. 43 cm. Jacques Perrin, 3 quai Voltaire. **5** Console-desserte faisant partie d'une paire, datant de la fin du XVIII[e] siècle. La ceinture, les plateaux et les pieds sont en citronnier, les colonnettes à cannelures en acajou. Les plateaux sont ornés de filets d'amarante et d'ébène. La ceinture de face comporte un tiroir à secret. Haut. 90 cm. Larg. 94 cm. Jansen, 9 rue Royale. **6** Rare paire de lions en bois doré sculpté. Venise, vers 1790. Galerie Regency, 63 rue du Bac.

4



5

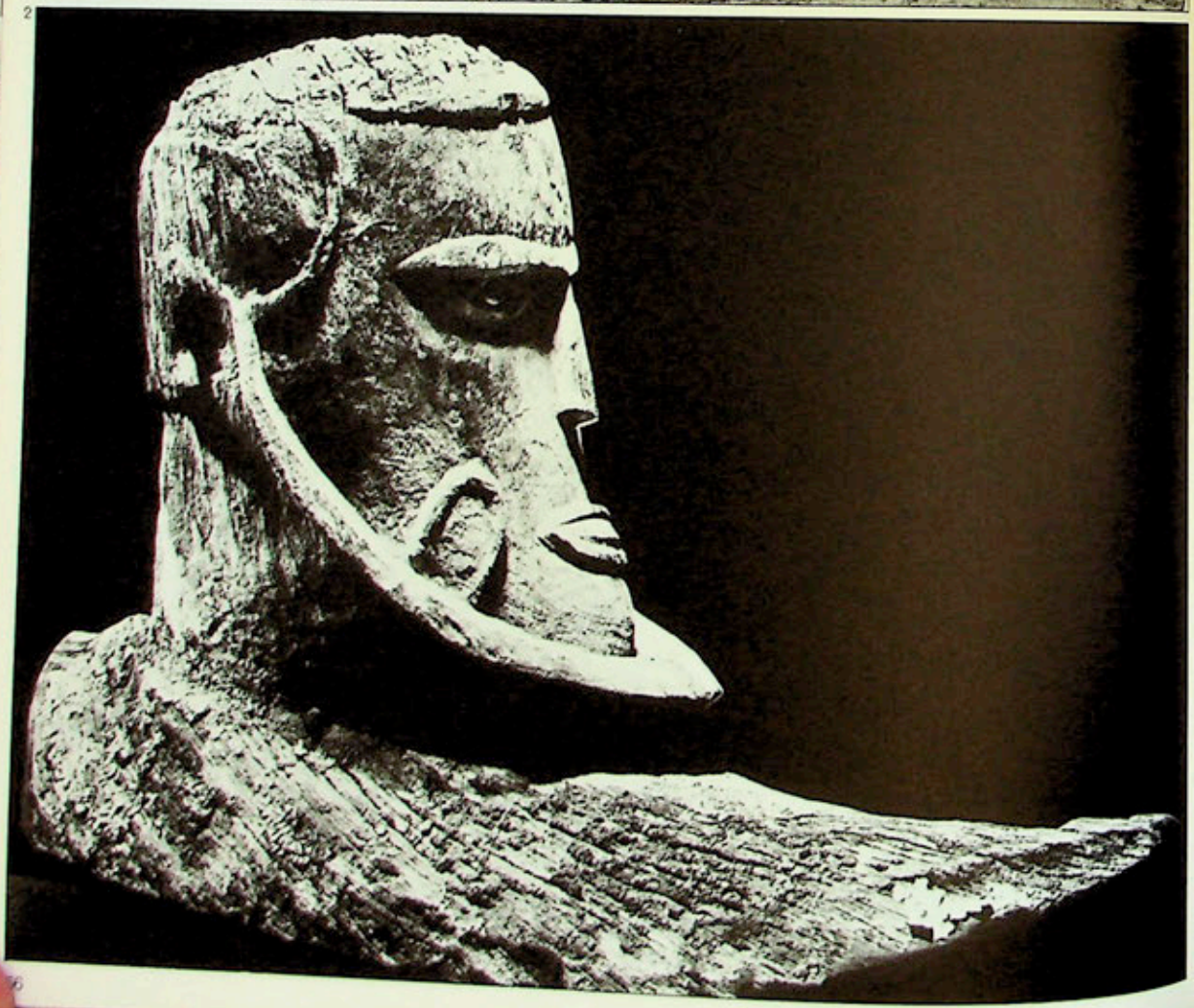
6



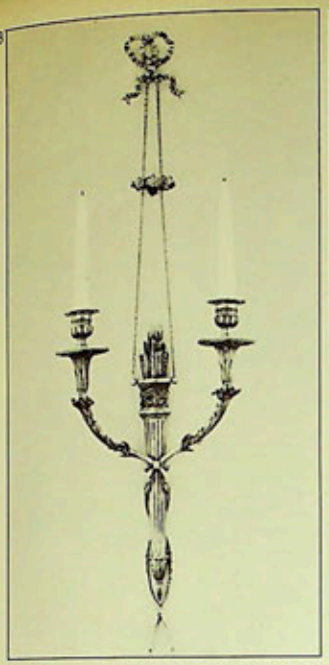
1 « Champfleury. Auquel est contenu Lart & Science de la deue & vraye Proportion des Lettres Attiques »... Paris, 1529, in-4.° Edition originale du chef-d'œuvre de Geofroy Tory, ouvrage rarissime et l'un des plus beaux livres de tous les temps. Lardanchet, 100 rue du Faubourg St-Honoré. **2** Paire de consoles en faïence polychrome de Künersberg (Bavière). Vers 1720. Jacques Kugel, 279 rue Saint-Honoré. **3** Très rare poêle en faïence suisse de Fribourg. Chaque carreau est décoré en polychromie d'une scène de « chinoiserie » de belle qualité. XVIII[e] siècle. Haut. 1,50 m environ. Nicolier, 7 quai Voltaire. **4** Rare assiette en porcelaine de la Compagnie des Indes, ornée en polychromie d'une scène d'après « Les Joueurs de Cartes », de Téniers. Epoque Yong-Tch'eng (1720-1736). Eymery et C[ie], 39 rue de Constantinople.

1

2



3



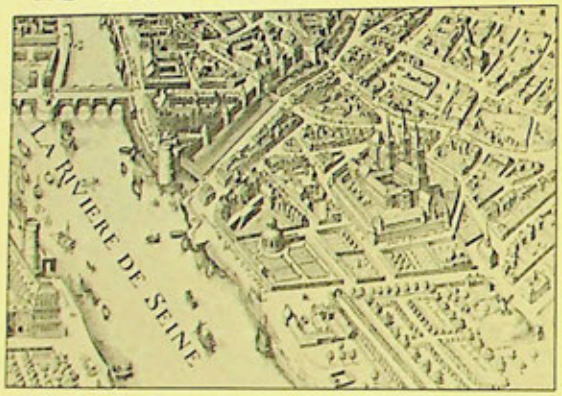
4

5

1 Groupe en bois sculpté: « La légende de saint Hubert ». France, fin du XV^e siècle. L. P. Bresset et fils, 5 quai Voltaire. **2** Bois sculpté des Iles Tabar (Océanie). Haut. 33 cm. Larg. 48 cm. Kerchache, 53 rue de Seine. **3** Bras de lumière à double branche, faisant partie d'une paire, et composé de branchages entrelacés autour d'un carquois. Il a été exécuté d'après un modèle attribué à La Londe. Renon, 13 rue Payenne. **4** Monsu Desiderio: « Semiramis ». Toile. 95×132 cm. Dans cette œuvre de la période romaine de l'artiste (avant 1620), apparaissent déjà les volumes immenses, écrasant les personnages nombreux mais solitaires, dont il sera de plus en plus obsédé. Ici, la distribution rythmée des silhouettes rouges dans la perspective des arcades accentue l'ambiance étrange du tableau. Galerie Joseph Hahn, 36 rue de Berri. **5** Pierre de Linea-Vieja, représentant un prisonnier. Costa-Rica. Haut. 42 cm. Kamer, 9 quai Malaquais.

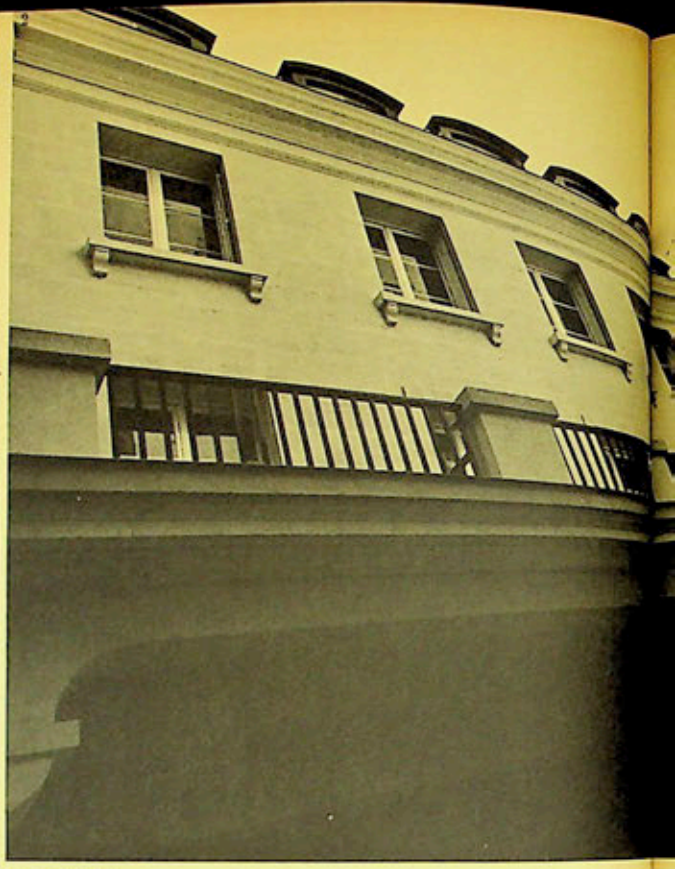
Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

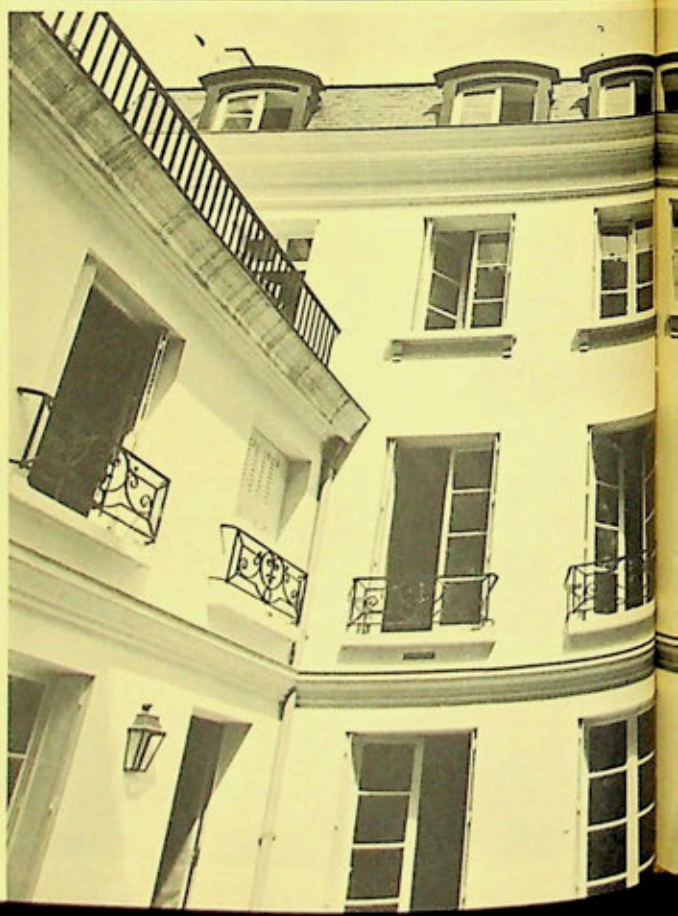
Au cœur du Bourg St Germain le 23 rue Visconti



Il y a peu de temps encore, le passant qui parcourait l'étroite rue Visconti, y cherchant les ombres de Tallemant des Réaux et de Racine, de Mademoiselle Clairon et d'Adrienne Lecouvreur, de Balzac et d'Eugène Delacroix, devait faire preuve de beaucoup d'imagination pour évoquer ces personnages illustres entre les maisons lépreuses et croulantes qui semblaient promises à une destruction prochaine. Aujourd'hui, une grande partie des immeubles a été ravalée. De beaux vestiges architecturaux des XVII et XVIII[e] siècles ont été remis en valeur. La rue Visconti, jadis rue des Marais, garde son pittoresque et la marque de l'usure du temps, mais elle est à nouveau un lieu où l'on est heureux de flâner, et où l'on rêve d'habiter.

Or la rénovation de la rue a fait place justement à la construction d'un immeuble neuf, remplaçant



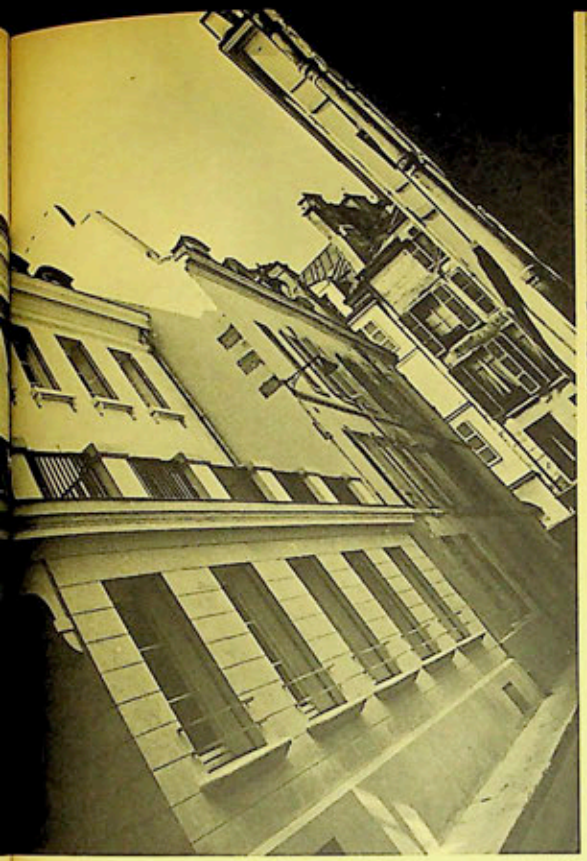


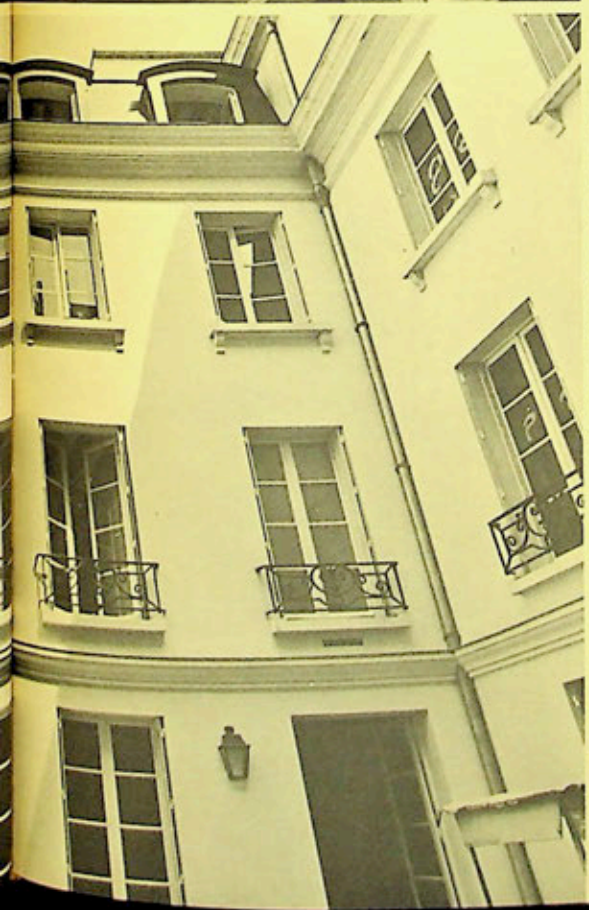
1 *Le « Bourg Saint-Germain » en 1615, d'après le plan de Merian. L'achèvement du Pont-Neuf en fait à cette époque un quartier aristocratique, en le rapprochant du Louvre. La rue Visconti, qui s'appelle alors la rue des Marais, est entièrement construite. Elle longe à droite le palais que s'est fait construire la Reine Margot, en bordure de la Seine.*

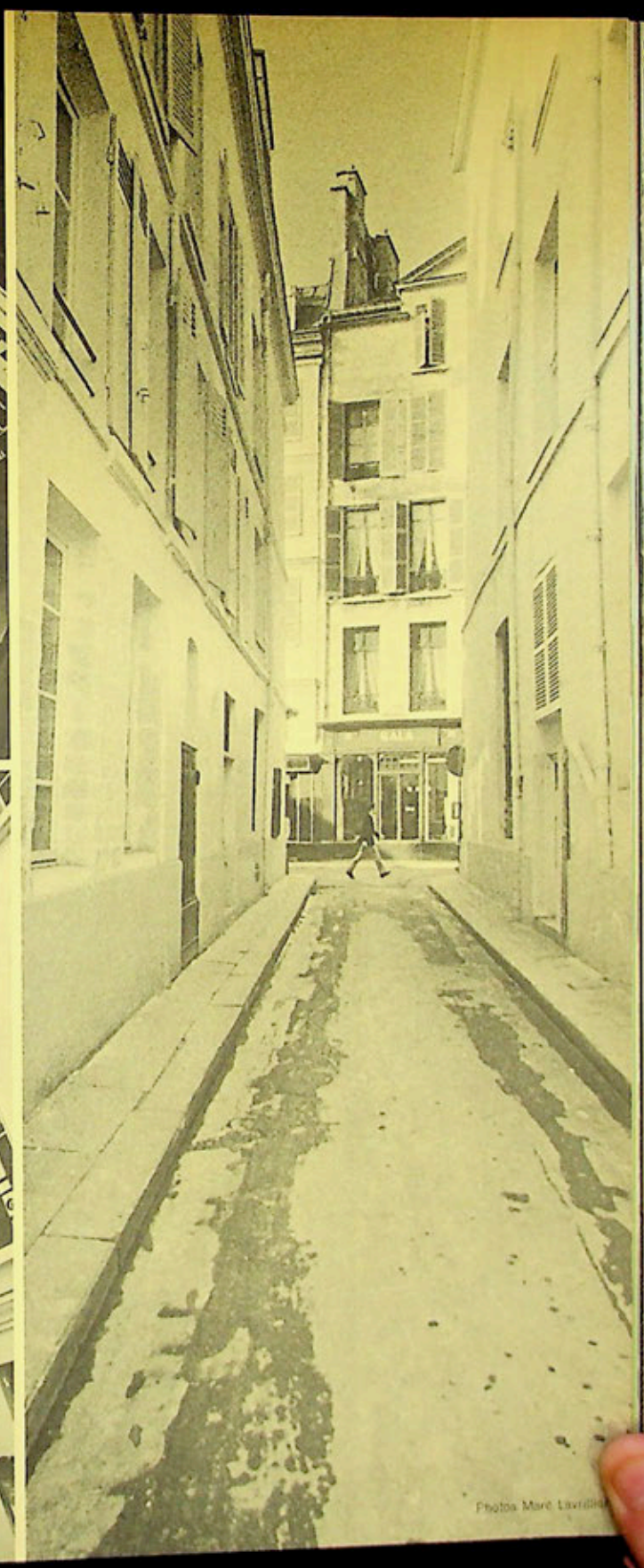
2 *La façade du « Visconti », au n° 23, s'inscrit dans l'alignement de deux hôtels des XVII[e] et XVIII[e] siècles, dont elle reprend les rythmes et les proportions. Les étages en retrait ménagent un balcon qui donne plus d'espace à la rue. La porte cochère, à gauche, qui donne accès aux garages du sous-sol, permet d'autre part aux voitures de tourner aisément malgré l'étroitesse de la rue.*

3 *La façade et les ailes sur le jardin intérieur. Les fenêtres à consoles, respectant les gradations classiques des hauteurs, les balcons anciens, les lucarnes cintrées restituent l'ambiance d'un hôtel du temps de Louis XIII. Le rez-de-chaussée et le premier comprennent des studios et de petits appartements, bénéficiant du plain-pied avec le jardin ou avec le balcon sur rue à l'étage. Aux niveaux supérieurs, la distribution comporte essentiellement un appartement de six pièces, dont la réception forme une belle enfilade sur le jardin. L'aile de gauche, qui s'élève sur un seul étage, réserve une vaste terrasse accessible depuis l'appartement du second. L'aile de droite est surélevée par un étage en attique masquant le pignon aveugle de l'hôtel de Rancs (au n° 21).*

4 *L'extrémité de la rue Visconti vers la rue Bonaparte. A gauche, l'hôtel Précost de Saint-Cyr, construit en 1760. Le mur de droite est celui de la maison où Racine vécut de 1692 à sa mort, en 1699.*







Photos Marc Lavrillier

une modeste remise, et parachevant avec discrétion, entre deux hôtels des XVII^e et XVIII^e siècles, un alignement jusqu'alors discontinu. De l'autre côté, deux ailes en retour, d'inégale hauteur, entourent un petit jardin intérieur. Les proportions des étages, les combles mansardés, les encadrements classiques des fenêtres accordent les façades à l'esprit et aux rythmes des immeubles voisins. Mais l'architecte Guy Melicourt, spécialiste des rénovations réussies, ne s'est pas contenté de cette harmonisation externe: il a repensé, à partir des structures ainsi définies, une organisation de l'espace qui a permis l'aménagement de studios et d'appartements parfaitement indépendants, bien distribués, très aérés, très clairs, et dotés du confort le plus évolué: salles de bains et garde-robes pour chaque chambre, vastes rangements, chauffage à régulation automatique, garages souterrains, ascenseurs-descenseurs partant du sous-sol, raccordement de chaque appartement ou studio à une antenne de télévision et modulation de fréquence, etc...

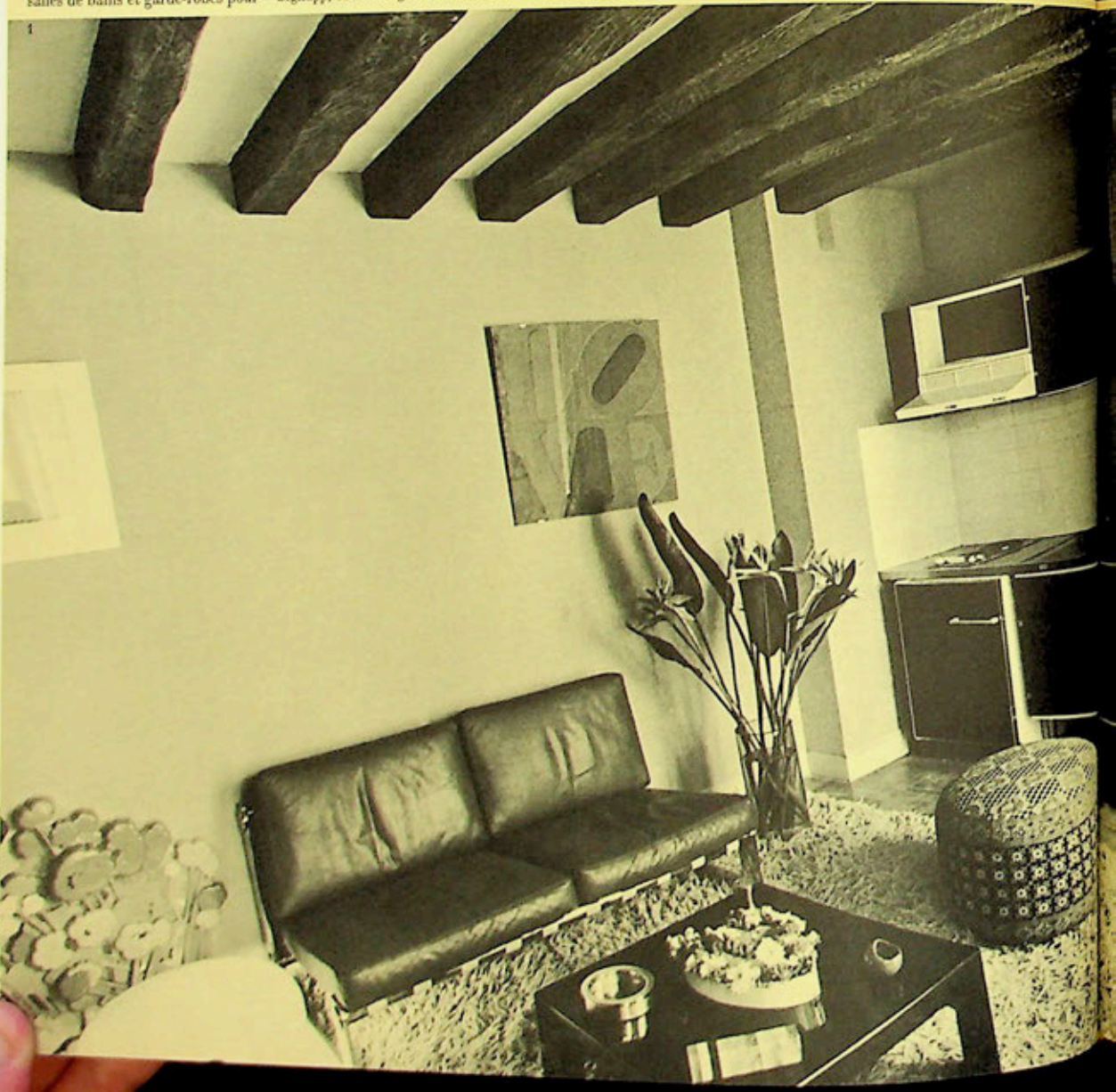
Tout cela s'intègre sans heurt à un cadre où l'architecte et les promoteurs ont su, par des éléments judicieusement choisis (escaliers à balustre de chêne et balcons d'époque, plafonds à poutres et solives, parquets d'assemblage) évoquer l'ambiance d'un hôtel parisien du XVII^e siècle. Ainsi, on peut vivre au Visconti avec le confort d'aujourd'hui, dans le charme du passé.

Si vous voulez en savoir davantage

En envoyant votre carte de visite à Segirapp, 53 rue Pergolèse, Paris, XVI^e (tél. Pas. 43 89), vous recevrez la brochure « Le Visconti ». Vous pouvez aussi visiter « Le Visconti » et l'appartement témoin, tous les après-midi, sauf jeudi et dimanche, ou sur rendez-vous.

1 *et* **3** *Deux aspects de l'appartement-témoin ou, plus précisément, d'un studio. La conception en a été élaborée avec le même soin que celle des appartements (2 à 6 pièces) : parquets d'assemblage (sauf dans les chambres où le sol est en moquette), poutres apparentes, équipements intérieurs libérant au maximum l'espace disponible.*
2 *La petite cuisine attenant à chaque studio (voir photo 1) est, comme les salles de bains, entièrement équipée de la manière la plus rationnelle (Comera), avec des éléments de qualité (four Neff, hotte d'aspiration Airlux), incorporés à des coffrages de chêne massif.*

2


1

EN PERMANENCE

SUITE
DE
GRAVURES
ORIGINALES

ALECHINSKY - ARMAN - COURTIN - DEWASNE
MATTA - MESSAGIER - REINHOUD - TABUCHI
TAL COAT - BRAM VAN VELDE

SCULPTURES
ET
MULTIPLES

DEWASNE - MATTA - MESSAGIER

L'OEIL - GALERIE D'ART
3, RUE SÉGUIER PARIS 6e 326 03 94

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1970

Le succès croissant de nos récents numéros nous a laissé un nombre très limité d'exemplaires pour réaliser nos collections reliées 1970.

Elles sont disponibles actuellement au prix de Fr. 150.—.

N'attendez pas qu'elles soient épuisées pour passer vos commandes.

Et profitez-en pour compléter votre bibliothèque avec les volumes des années précédentes qui sont devenus rares. (1960 est épuisé)

760 pages environ, dont 100 pages en couleurs, sous reliure pleine toile de luxe.

1955 à 1959
chaque volume Fr. 130.—

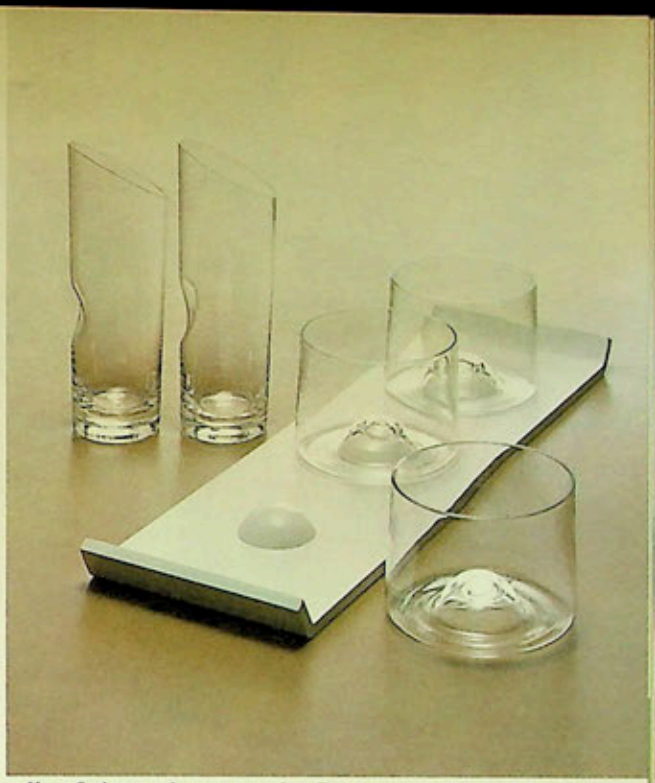
1961 à 1970
chaque volume Fr. 150.—

(plus Fr. 10 pour frais de port et d'emballage)

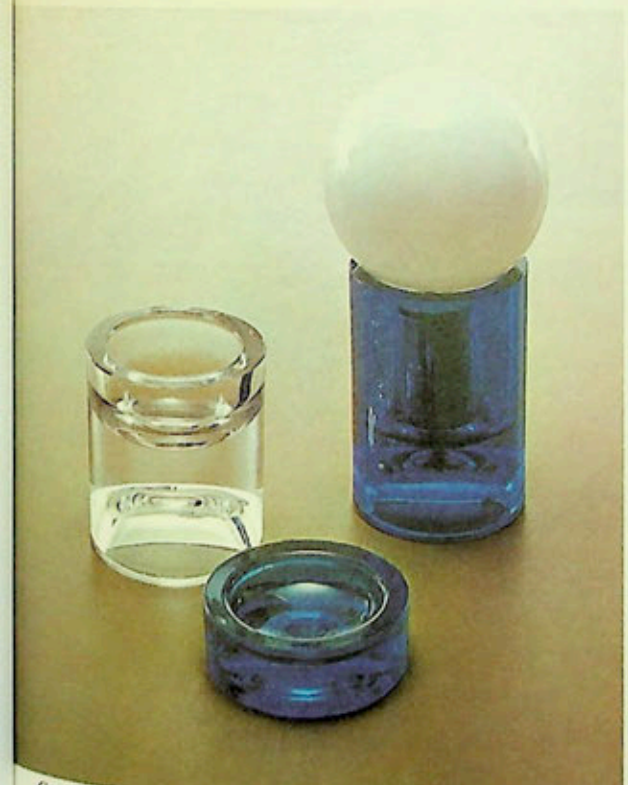
Cadeaux en blanc et en bleu signés Daum

Le cristal de Daum prend aujourd'hui des formes contemporaines.
En voici quelques-unes imaginées par de très grands designers pour des objets dont on se sert tous les jours. Ils sont tous en cristal, blanc pur pour certains ou bleu Cachemire pour d'autres, tous éblouissants.

Ce sont de merveilleux cadeaux pour la saison des fêtes. Et ils sont tous signés Daum. Vous pouvez les voir à la Galerie d'Exposition de Daum, 32 rue de Paradis à Paris.



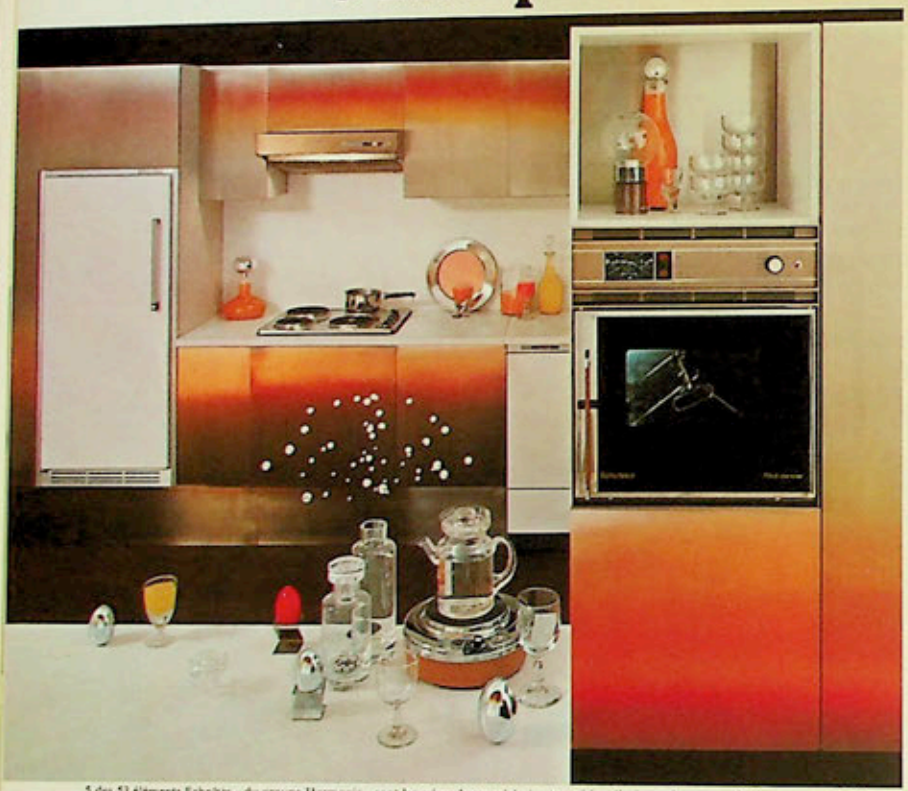
Verre Ondes, n° 3, haut. 15 cm, 26,40 F pièce environ - Plateau de 3 verres Oasis en cristal, 99 F environ, se fait en plateau de 4 verres, 140 F environ. Design Paolo Santini.



Cendrier Orbe 18, diam. 10 cm, haut. 11 cm, 172 F environ - Cendrier Orbe 12, diam. 10 cm, haut. 3,5 cm, 89 F environ ; bleu ou blanc - Lampe Lynx 33, haut. 23 cm, 222 F environ. Existe en bleu.

Briquet Elfe 11, haut. 7,5 cm, 157 F environ - Briquet Elfe 15, haut. 12 cm, 163 F environ - Cendrier Arcane 11, 12 cm × 12 cm, 150 F environ ; existent en bleu ou en blanc.

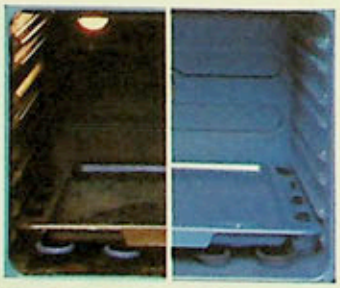
Nouveau : le four Scholtès *à nettoyage automatique intégral par pyrolyse* s'incorpore "à hauteur" dans toutes les cuisines

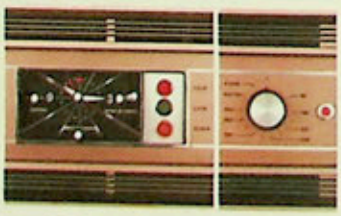


5 des 53 éléments Scholtès - du groupe Harmonic - sont les mieux harmonisés à cette cuisine d'acier et de verre : réfrigérateur, et table 4 foyers hotte aspirante, lave-vaisselle 9 couverts et le tout nouveau four Scholtès 370 à nettoyage automatique intégral.

Tous les fours sont sales après les cuissons.
Les graisses, sucres, sels et déchets
calcinés ou non sont partout : sur les parois,
le hublot, la lentille d'éclairage et dans les moindres recoins.
Ils en disparaissent complètement, en une heure,
dans le four Scholtès à nettoyage automatique par pyrolyse.
Ils ont été littéralement décomposés
par la seule action de la chaleur naturelle
qui n'a besoin d'aucun produit ou revêtement chimique
pour rendre le four propre comme neuf après chaque nettoyage.
Et cela en toute sécurité sans odeurs ni fumées
pour quelques centimes d'électricité
et quelques secondes de réglage manuel.
Seule la pyrolyse et Scholtès obtiennent ce résultat
et en font profiter depuis deux ans
plusieurs dizaines de milliers de maîtresses de maison.

Horloge électrique de précision avec minuteur sonore (si utile dans la cuisson)ne sont que des compléments du programmateur qui a pour mission d'assurer seul la mise en service et l'arrêt du four Scholtès 370 : aussi bien pour les cuissons que pour le nettoyage automatique intégral par pyrolyse.
A droite du tableau de bord, un seul sélecteur de commande permet d'effectuer toutes les opérations.
Le bouton rouge qui est à côté de lui déclenche la sécurité totale lors du nettoyage automatique.
La ventilation du four, nécessaire parce qu'il est incorporé à un meuble s'effectue par un système de ventilateurs et d'ailettes disposées en partie haute et basse du tableau de bord.





Les productions Scholtès sont vendues en France, Belgique, Italie, Grande-Bretagne, Allemagne Luxembourg, Pays-Bas, Suisse, etc...

Scholtès

Le premier four d'Europe à nettoyage automatique intégral par pyrolyse est sorti, il y a deux ans, des usines Scholtès. Il équipe cinq modèles de cuisinières du grand constructeur français. Et a débarrassé définitivement de la corvée de nettoyage à la main des dizaines de milliers de maîtresses de maison françaises et étrangères qui sont les garantes sûres et satisfaites des qualités de ce perfectionnement auquel elles ont souvent recours. Aujourd'hui, la pyrolyse opère aussi « à hauteur » dans le nouveau four Scholtès 370 qui s'incorpore dans toutes les cuisines. Elle agit avec la même efficacité et la même sécurité que dans les cuisinières. Comme les autres éléments à incorporer Scholtès (réfrigérateur, hotte, table de cuisson, lave-vaisselle) ce nouveau four est électrique pour fonctionner automatiquement et en toute sécurité mais aussi pour mieux cuisiner. C'est ainsi qu'une chaude atmosphère jamais desséchée emplit uniformément les 55 litres de capacité du four et enveloppe les plus grands plats qui s'offrent à elle. Obtenue très rapidement, la température reste au degré désiré le temps de la cuisson dans l'enceinte du four doublement isolé pour les nécessités du nettoyage par pyrolyse ; la suppression de la corvée accroît la qualité des plats préparés et réduit la consommation d'électricité.

20 centimes

Automatique, le nouveau four Scholtès 370 est commandé à l'avance par le programmateur qui prend seul en charge la mise en service, la surveillance thermostatique et le contrôle des cuissons ainsi que le fonctionnement du nettoyage automatique. Quand ce dernier est programmé pour la nuit, ce qui est tout-à-fait possible, il ne coûte que 20 centimes.
La sécurité quand à elle est totale. La porte ne peut jamais s'ouvrir lors du nettoyage automatique. Une ventilation autonome assure le refroidissement de toutes les parois extérieures, hublot compris. La ligne, enfin, de ce four mérite bien quelques mots. Le hublot « total » en verre fumé, l'acier inoxydable et l'aluminium anodisé s'allient à la pureté du dessin pour s'intégrer sans agresser l'œil dans tous les décors de cuisines installées. Scholtès sera heureux de vous documenter gracieusement sur ce nouveau four et tous ses appareils incorporés. Il le fera dès réception du bon ci-dessous.

SCHOLTÈS b.p. no 6 - 57-Thionville

Bon à découper et à retourner à l'adresse ci-dessus

M _____

Adresse complète _____

_____

_____

désire recevoir sans engagement la documentation Scholtès 370 et autres éléments incorporés ainsi que le tarif en vigueur.

3144/9

L'OEIL

ARCHITECTURE / ART D'AUJOURD'HUI

Epousez Matra. Elle a une grande famille.

En automobile, les mariages d'amour font les couples heureux. Si la fiancée est de bonne famille, ce n'est pas plus mal.

Conçue pour servir une passion compliquée - la vôtre - la 530 LX est un savant cocktail de plaisir, de sécurité et de "fiabilité", comme on dit dans l'espace.

Mais pour la voiture de tous les jours, l'intelligence et le charme ne suffisent pas.

L'intendance doit suivre, elle suit. Matra se laisse aimer, le réseau Simca-Chrysler France assure la dot.

Rêvez sans arrière-pensée : nos 500 concessionnaires sont partout et eux, ils ont les deux pieds par terre.

Changez de route. Essayez Matra.

Contre la quotidienneté étouffante qui cherche insensiblement à nous grignoter, Matra est le meilleur piment. Belle à voir, bonne à conduire et gaie à vivre, c'est une amie...

Malheureux ceux qui boudent ! Offrez-vous une salutaire bouffée de jeunesse, un éclatant réveil mécanique en essayant une 530 LX chez un concessionnaire Matra-Simca-Chrysler France. Vous risquez quoi ? Quelques minutes... ou quelques années de plaisir.

GEMAP

MATRA SIMCA CHRYSLER FRANCE

MATRA 530 LX - 2+2 - 10 CV - Moteur V-4 central - 4 roues indépendantes - 4 freins à disque - Phares à iode - Toit escamotable - Matra aime Shell

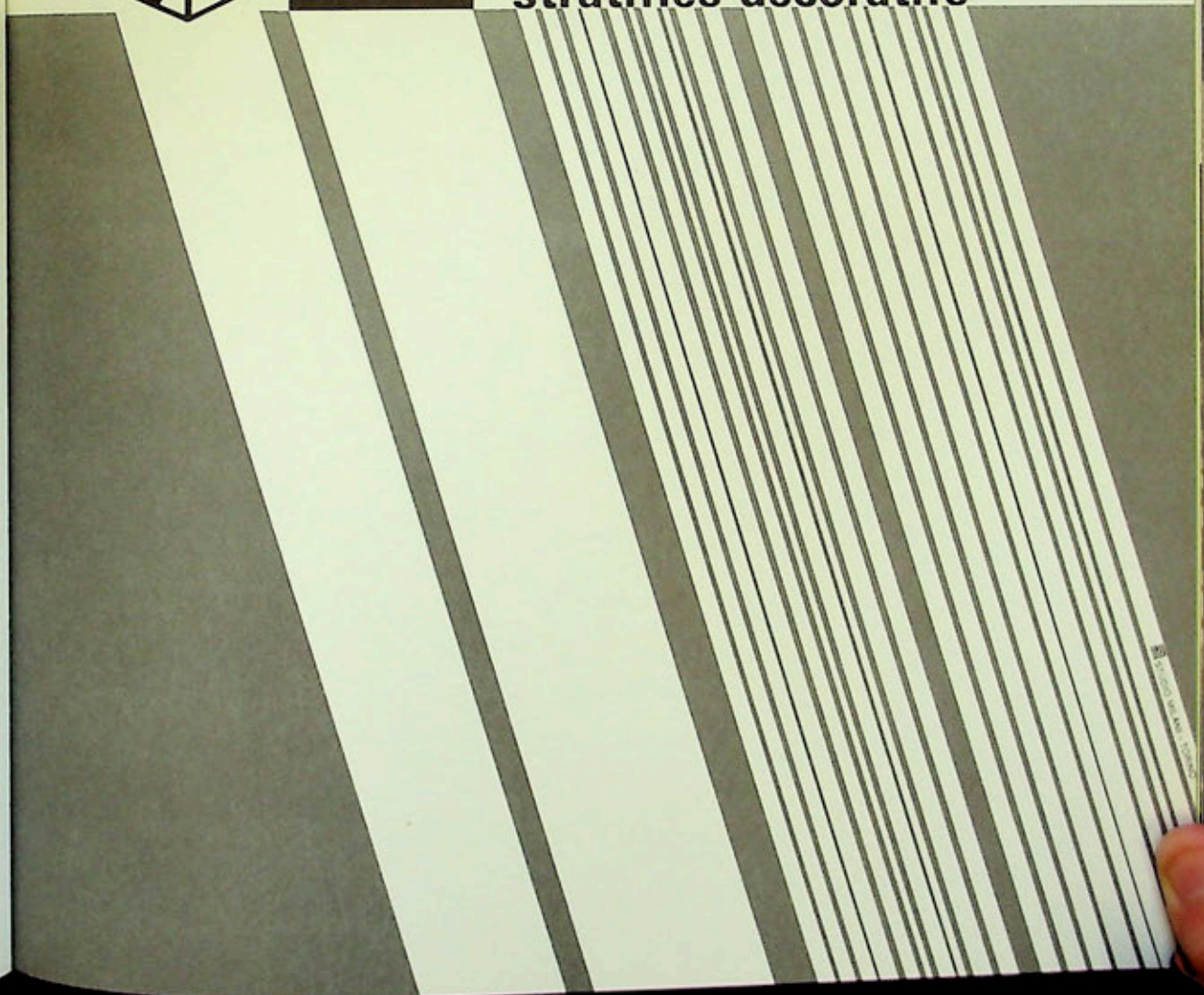
PRINT FRANCE S.A.R.L.

92 Neuilly sur Seine 12, rue d'Armenonville
tél. 7227385-7227386

73 Bissy Chambery
Zone Industrielle Av. du Grand Arlétaz
tél. 345936-345937

print

stratifiés décoratifs



L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE JUIN 1971 N° 198

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **Georges et Rosamond Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir
François Délagenière: pages 6, 7, 9, 10 et 11 – Pierre Matisse Gallery: pages 8 et 10 – Photo Mas: page 14 – Archives « Amigos de Gaudi »: pages 14 à 18 – Pierre Joly et Vera Cardot: pages 22 à 28, 31, 36 à 42, 45, 46, 52, 55 et 56 – Marc Lavrillier: pages 32 à 35

Photographies en couleurs
Pierre Joly et Vera Cardot: page de couverture, pages 29, 30, 43, 44, 47, 48, 53 et 54 – J. C. Vaysse: page 6 – François Délagenière: pages 12-13 – Mogens Prip-Buus: pages 19 à 21

Notre couverture
Le toit de la maison de l'architecte Pascal Häusermann. (Voir notre numéro d'octobre prochain.)

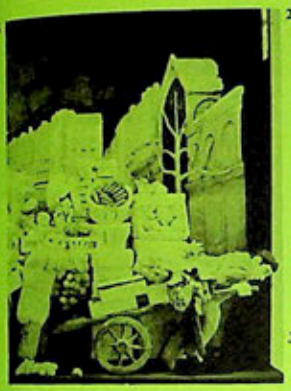
Notre prochain numéro
Pour le vingt-cinquième centenaire de la fondation de l'empire perse, un numéro spécial consacré à l'art iranien.

Abonnements
France: *Fr. 125.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 139.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 95.—; SEDO S.A., 4, place Pépinet, 1000 Lausanne. Tél. (021) 20 31 51. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1300.— (T.V. A. incluse); M^me^ Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél. (02) 53 14 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 100.—; A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£11.–; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$28.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $31.—)*
Canada: *$28.— (recommandé: $32.—) SEDO S.A., 4, place Pépinet, 1000 Lausanne. Tél. (021) 20 31 51. CCP 10-8837*
Autres pays: *francs suisses 110.—; SEDO S.A., 4, place Pépinet, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Editorial
6 Raymond Mason, par James Lord
14 La Chapelle Güell, laboratoire d'un nouveau langage plastique, par François Loyer
22 Pierre Székely, sculpteur et architecte, par Pierre Joly
32 Au parc floral de Vincennes
36 Une maison « prête-à-porter », par Pierre Joly
42 Une imprimerie à Strasbourg
46 Un immeuble administratif à Nancy
52 Ondes de choc



Editorial

La destruction des pavillons des Halles de Paris commencera le 31 juillet prochain (on profitera de l'été pour la réaliser en l'absence des Parisiens). C'est à cette heure extrême qu'on prend conscience, dans l'opinion, de la valeur des pavillons construits par Baltard. Une exposition a été organisée par plusieurs associations intéressées à la sauvegarde du quartier: on y voit, présentée dans le grand vestibule du Musée des Arts Décoratifs, une maquette montrant l'aspect qu'aurait le plateau des Halles si on n'en détruisait que la moitié occidentale (la plus récente, puisqu'elle date de 1866 à 1889 pour les quatre premiers pavillons et de 1936 pour les deux derniers). La destruction de la zone occidentale permettrait l'accès à la fouille souterraine du RER, située sous l'autre partie du plateau. Après achèvement des travaux, ce vaste espace libre serait converti en jardin, assurant le dégagement de la façade sud de Saint-Eustache. Les six pavillons orientaux garderaient eux, en liaison avec le plateau Beaubourg, la fonction culturelle qu'ils assument depuis déjà trois ans dans le cadre de l'animation provisoire du quartier.

L'exposition de la maquette — si elle n'a pas su faire reculer les conseillers de Paris, déjà trop engagés par leurs précédents votes — a néanmoins ranimé la campagne de presse dans les grands quotidiens: certains journalistes se sont découvert une passion pour les pavillons de Baltard. Personne n'en avait soufflé mot durant la campagne de mars 1968, l'exposition des « Trésors du quartier des Halles » les passait sous silence. Maintenant, on s'indigne de la disparition des « magnifiques basiliques » de Baltard. Pourquoi? Parce que Baltard a donné à ses pavillons l'espace d'une mosquée — carrée, étendue au sol, ouverte au pourtour et puissamment éclairée d'un jour zénithal?

Sans doute, non. Peut-être a-t-on compris la beauté des sous-sols de brique blanche et rouge, que portent des arceaux de fer, et senti intuitivement la perfection de l'éclairage, modelé par des persiennes de verre qu'encerclent le dessin gracile d'un réseau métallique, vu en contre-jour.

Mais c'est là une conversion bien tardive: il est trop tard! — trop tard pour dire aujourd'hui qu'on sauvera ce qu'on méprisait hier. Si, il y a dix ans, un seul historien d'art avait été présent aux discussions sur la rénovation des Halles — fonctionnaire des Affaires Culturelles, inspecteur des Monuments Historiques, membre de la Commission (assez inactive, il est vrai) du Vieux-Paris, ou même universitaire, parmi tous ceux qui ont eu la responsabilité de l'étude historique et artistique des Halles — il est probable que le destin des pavillons de Baltard aurait été différent. Les véritables responsables d'une destruction ne sont pas ceux qui la

commettent mais ceux qui l'ont laissé faire. Et l'on sait qu'un processus enclenché devient sans rémission.

Il y aurait eu encore un espoir de sauver les pavillons de Baltard: les démonter. On peut en moulant à neuf les éléments brisés récupérer sur dix pavillons les moyens d'en reconstruire quatre ou six avec leurs sous-sols. On sauverait ainsi un monument. Et la solution n'aurait rien en soi de critiquable car les Halles ont été construites indépendamment du contexte urbain, avec lequel elles entretiennent des rapports déplorables (des rues de près de trente mètres de large les en isolent d'ailleurs!). Le démontage n'est qu'une question de temps et d'argent: les quelque cinquante millions de francs qu'il coûterait ne se comparent pas avec le prix du RER et sont d'ailleurs largement à la portée de la Ville de Paris.

Il reste que le problème a été mal posé dès le départ: on n'a jamais voulu distinguer le problème de la conservation des Halles de Baltard de celui de la rénovation du quartier. Si l'on s'est un jour interrogé sur la protection des immeubles anciens, c'est parce que le Conseil de Paris tremblait pour sa clientèle électorale: on sait ce que coûtent des expropriations. La protection artistique n'était qu'un manteau pudique jeté sur la faiblesse des conseillers. La preuve en est que le problème des pavillons a été « oublié »: il était dans le domaine public! Quant au silence du ministère des Affaires Culturelles, mieux vaut n'en pas parler: on l'avait acheté, du temps du ministre Malraux, par la promesse de la libération du Louvre; on l'a remplacé maintenant par le scandaleux projet de Beaubourg, réservoir d'intrigues où chacun espère une part de toute manière illusoire. Et quand on espère son bout de musée, ses salles d'animation ou sa bibliothèque, on est prêt à des silences coupables...

Ainsi laisse-t-on faire, parmi les responsables de la protection du patrimoine artistique français. Le débat se restreint alors à une seule question: changement ou non-changement — question rendue obscure par la mauvaise foi des arguments échangés.

On comprend certes la méfiance des Parisiens envers les projets d'urbanisme de leur capitale: ce ne sont ni l'opération de la Défense, ni celle du Front de Seine, ni Montparnasse et Italie, ni les Hauts de Belleville qui ont pu les rassurer! Et si l'on ajoute à cette liste imposante quelques parkings choisis (Notre-Dame, Anvers, Boucicaut, Saint-Germain...) ou bien les voies express rive droite et rive gauche, la radiale Vercingétorix et Canal Saint-Martin, on sera édifié... Les initiatives du Conseil de Paris n'ont pas bonne presse dans l'opinion, d'autant plus qu'elles se sont généralement faites en dehors de tout plan d'urbanisme (et rarement avec un plan financier!). Néanmoins, ceux qui — sous le fallacieux prétexte de sauver les pavillons (qui, au fond, leur sont indifférents) et de maintenir le lieu d'une animation tout aussi exceptionnelle qu'elle est spontanée — veulent les préserver, agissent plus en traditionnalistes hostiles à l'évolution urbaine qu'en véritables urbanistes. Ils ignorent les contraintes s'exerçant sur ce quartier, ils ne mesurent pas la puissance de la spéculation qui le menace et ils craignent seulement le changement pour le changement: ils ne veulent pas voir que ce changement viendra quand même — s'ils ne le maîtrisent pas, la rénovation sauvage l'emportera sur la rénovation contrôlée. Les moteurs de la rénovation urbaine leur échappent: c'est la politique urbaine de la Ville de Paris, sa conception des transports, les relations qu'elle établit avec la banlieue, ce sont les intérêts en jeu dans le cœur d'une ville où se recoupent la totalité des équipements collectifs (et notamment les transports) qui expliquent la rénovation inéluctable des Halles — il n'est que de voir le massacre insidieux du quartier de l'Etoile pour s'en rendre compte.

En l'occurrence, le laxisme de l'administration municipale risque de lui coûter cher et le prix en sera politique: avoir négligé pendant dix ans les avis des urbanistes et avoir improvisé au jour le jour des mesures incohérentes est une faute des plus graves. On paiera aux Halles les 200 mètres de hauteur accordés à la tour Montparnasse et les 300 mètres d'Italie. Il est seulement dommage que le conflit, dès longtemps prévisible, se cristallise sur un projet qui est le seul parmi tous à avoir véritablement mérité son titre d'« opération d'urbanisme ».

Les urbanistes parisiens, en effet, ont pris une option: assurer la défense du quartier en le dotant d'équipements commerciaux vivants qui lui permettront de résister à la pression des bureaux. On peut discuter sur le bien-fondé d'un tel choix, avancer d'autres arguments, engager de nouvelles études, mais on ne peut refuser d'admettre qu'une pression extrêmement forte s'exerce sur le quartier des Halles et qu'il faut la canaliser ou la contraindre. Sinon, c'est de l'aveuglement et une profonde méconnaissance des réalités économiques de l'urbanisme d'une capitale!

Tel est le véritable enjeu des Halles de Paris. Le problème de la conservation — indispensable — des pavillons de Baltard doit être distingué de celui de la rénovation urbaine. L'un et l'autre, d'ailleurs peuvent cohabiter, si la Ville de Paris y met le prix et si cela apparaît en même temps comme la solution urbanistique la plus souhaitable pour l'animation commerciale du quartier (qu'on ne nous parle pas d'animation culturelle: elle se greffera spontanément sur une activité économique ou bien ce ne sera jamais qu'une plante de serre, antenne de la rive gauche sur la rive droite).

Nous publions ici plusieurs réponses à notre article de février dernier. Elles émanent de diverses personnalités impliquées dans la rénovation des Halles: les opinions contradictoires de Messieurs Philippe Baer, président de la Société d'Economie Mixte pour l'Aménagement des Halles (SEMAH), Pierre-Yves Ligen, directeur de l'Atelier Parisien d'Urbanisme (APUR), Claude Soucy, sociologue membre du Centre de Sociologie Urbaine, nous situent au cœur véritable du débat, maquillé jusqu'ici par une campagne de presse aussi confuse qu'elle est tardive. Enfin, nous publions sur sa demande la lettre qu'a bien voulu nous adresser Monsieur Pierre Faucheux: nous le remercions de mettre tant de soin à la mise en valeur de ses talents.

François Loyer

Philippe Baer
6, rue du Pré aux Clercs,
Le 4 avril

Monsieur,

J'ai lu avec beaucoup de plaisir votre article sur les Halles. C'est la première fois, à ma connaissance, que cette question est traitée avec compétence par un journal ou une revue. Je vous en remercie.
Par ma faute, sans doute, vous avez laissé passer quelques légères inexactitudes, de peu de conséquences, mais que je me permets de vous signaler.

1. Le comité créé en 1968 avec 3 élus, 3 membres de l'administration et 3 représentants « d'associations locales » avait pour seule mission de gérer le petit centre d'information ouvert rue Brisemiche. La SEAH en assurait le secrétariat. C'est le Préfet qui avait confié une petite étude au COPRAS qui n'a jamais joué aucun rôle auprès de la SEAH. Il n'y eut ni lune de miel ni brouille.

2. La rénovation du quartier a été confiée à la SEAH par une délibération de mars 1969, comme vous le rappelez. C'est cette société, puis la SEMAH qui portent l'entière responsabilité de l'échec ou de la réussite.

3. L'opération envisagée au nord de la rue Rambuteau, à l'est, a été conçue de façon à donner satisfaction à l'association St-Martin. Mais il ne s'agit en rien d'une rénovation privée.
Les habitants des îlots intéressés sont moins de 1700 (750 foyers) et non pas 3200.

4. Page 28: La petite carte en plan est antérieure à la décision de jumeler les 2 stations RER et ligne de Sceaux.

P.Y. Ligen
Auditeur au Conseil d'Etat
Paris, le 5 avril 1971

Cher ami,

Votre article concernant les Halles mérite le plus vif intérêt. Vous avez su traiter ce problème dans toute son ampleur et sa complexité, non pas faire étalage de vos préférences, de vos nostalgies ou de vos inquiétudes personnelles — vous ne les cachez certes pas, je me permets même de penser que vous aviez plus de raisons qu'aucun autre à faire du maintien des pavillons de Baltard l'article unique d'un projet d'aménagement du quartier.

Vous ne ménagez cependant pas les critiques — à plus ou moins juste titre, selon moi — pour les initiatives successives de l'administration et des élus. Vos inquiétudes portent essentiellement sur les pressions que pourrait engendrer, dans le centre historique de Paris, le croisement du tronçon du R.E.R. et de la ligne de Sceaux. Il serait naïf de les sous-estimer. Sur ce sujet fondamental, plusieurs remarques me paraissent mériter d'être faites:

1. Tout d'abord, la tentation de tirer parti de ce croisement au niveau même de l'opération a été résolument écartée. Peut-être, un certain moment, a-t-on pu songer à faire des Halles le « petit Manhattan » de Paris. On reconnaîtra que tel n'est pas l'objet du projet d'aménagement adopté.
On fait grand cas, bien sûr, du Centre de Commerce International, en vertu d'un « manichéisme » un peu simpliste qui voudrait exclure de toutes les opérations d'urbanisme des établissements où les citadins des décennies futures seront appelés à travailler. Mais le Centre de Commerce International présente une triple caractéristique qui justifiait son maintien dans l'opération:

— il se prête à une large utilisation du sous-sol: 40 000 m² seulement émergent au-dessus du niveau naturel;
— il implique une fréquentation vivante, étalée dans la journée, d'une clientèle très variée —nationale ou étrangère;
— enfin, il incarne une certaine fonction de commerce et d'accueil qui est bien le propre d'un centre de capitale.

Vous n'avez pas non plus été sans noter que le programme, tel que le Conseil de Paris l'a voté, admettait sur cette partie de l'opération le Centre de Commerce International « *ou tout autre établissement similaire* ». Faire des appétits de ce centre un motif radical d'hostilité au projet adopté risque d'apparaître disproportionné.

2. Il faut d'autre part replacer les décisions relatives à la grande croisée du R.E.R. et de la ligne de Sceaux dans un contexte général. A moins qu'on se résigne au dépérissement du vieux centre de Paris, il faut bien en améliorer les conditions d'accès — surtout si l'on souhaite que l'ensemble d'une collectivité urbaine puisse s'approprier le cœur historique de la cité, sans que l'usage en soit réservé à des castes privilégiées.
On proclame la priorité aux moyens de transport en commun, on refuse le « quadrillage autoroutier de Paris ». Comment, dans le même temps, condamner la venue sous le centre de moyens d'accès collectifs, modernes et rapides? Comment ne pas voir aussi que beaucoup de décisions futures — par exemple, le projet d'axe nord-sud — seront en partie conditionnées par celles-là!
Enfin, il faut bien souligner le fait que ce grand équipement de transport en commun ne restera pas

Claude Soucy
29 mars 71

Cher ami,

Quelques mots pour vous dire que j'ai lu votre article de *L'Œil* sur les Halles, avec le grand intérêt que je porte toujours à vos écrits. Mon impression est que vous vous êtes un peu « fait avoir », et ceci sur deux points: le RER, et le bourrage-allègement du programme. Sur le RER, je vous renvoie à mon papier d'*Urbanisme*, N° 120-121, p. 75, ainsi qu'à la série d'articles du *Monde* sur les transports en région parisienne. Opérer aux Halles la croisée du RER, maintenir quelque part cette croisée *unique*, ou même faire passer la jonction E.O. par le centre, sont des erreurs au point de vue technique, et du point de vue « politique » des actes au contraire pleins de sens, apothéose du libéralisme chalandonien qui fabrique aux frais du public les infrastructures dont les promoteurs ont besoin. Bourrer de bureaux, de magasins et d'équipements dérive nécessairement de cette première option. Et ici, je vous renvoie à l'*Architecture d'Aujourd'hui*, N° 153, pp. V-VIII, ainsi qu'à une étude que mon ami Jean-Pierre Worms achève en ce moment pour la DGST. L'une de ses hypothèses est que la tactique administrative a joué en deux temps. Il s'agissait d'abord de bourrer jusqu'à l'absurde et ça a été l'épisode des maquettes-pro-

unique; il doit s'intégrer dans un dispositif général, prévu au schéma directeur de Paris, dont l'ambition est de multiplier les jonctions de cette nature:

— à Saint-Michel, entre « le R.E.R. de la rive gauche », créé grâce à la liaison Invalides-Orsay, et le prolongement de la ligne de Sceaux;

— à la gare de Lyon, entre les lignes de banlieue — prolongées jusqu'aux gares de l'Est et du Nord — et le R.E.R., ainsi que la ligne n° 5, poursuivie jusqu'à Orly;

— aux gares du Nord et de l'Est, entre les lignes qui les desservent (et qui desserviront également Roissy) et la jonction ferrée en provenance de la gare de Lyon;

— dans l'ouest de la ville enfin, et à plus long terme, l'ensemble des liaisons créées par un projet reliant la gare Montparnasse à la gare Saint-Lazare.

Juger isolément du R.E.R. aux Halles — comme si cette liaison, parce qu'elle est la première, devait être la seule et comme si des projets autrement compromettants pour l'espace urbain n'existaient pas — n'a donc pas beaucoup de sens.

3- Il faut enfin avoir conscience qu'écarter du centre de Paris tout élément d'innovation n'aurait pas pour effet de le stabiliser tel qu'il est.

Avant même toute intervention — c'est-à-dire avant le départ de la première fraction du marché — de profondes transformations y étaient déjà en cours.

Pour éviter une avalanche de chiffres quelques statistiques suffisent: dans le premier arrondissement, 45% des commerçants et des artisans qui y résident ont disparu de 1954 à 1968. La chute des emplois de commerce exercés dans cet arrondissement est également très rapide. Dans le même temps, les emplois de service ont augmenté de 36%.

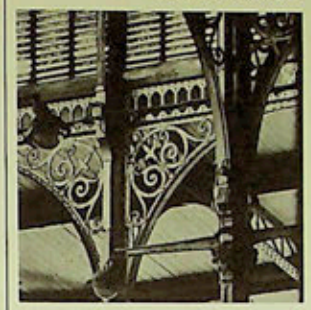
Dès lors, le problème est posé de définir les mesures les plus propres à éviter la disparition du centre de ville, soumis à l'invasion des bureaux, des résidences de luxe et à la dégradation de ses formes d'activité traditionnelles: refuserat-on toute intervention, en laissant le centre à son évolution naturelle — dont toutes les études récentes montre le sens; ou bien, malgré les risques, doit-on tenter de reconstituer les conditions d'accès et l'attrait de la promenade dans le réseau des anciennes rues du quartier — permettant d'y maintenir le parcellaire par le fait même d'y défendre un certain type d'occupation et d'activité?

grammes de mars 68. Ayant soulevé un tollé général, il devenait facile de se donner ensuite l'air de débourrer. L'air seulement, car toute l'astuce est de ne maintenir dans le périmètre restreint de l'opération qu'une faible part de ce qu'on sait nécessaire à terme, pourvu que cette part soit *inductrice* du reste, qui se fera peu à peu à l'extérieur du périmètre, jusqu'aux gares du nord et de l'est (cf. quelques détails du mécanisme dans l'A.A). RER + Centre de Commerce de 100 000 m² suffisent largement à cela, même si l'on sait que pour fonctionner efficacement (et rentabiliser les 100 000 voyageurs/heure), le dit Centre de Commerce a besoin de presque *un million* de m², qu'il trouvera « sans larmes » car au prix qu'atteindront les locaux, assez de résidents et de boutiquiers du centre s'estimeront heureux de pouvoir lui céder ceux qu'ils occupent. C'est ainsi que se créent peu à peu les espaces « fonctionnels » dont le totalitarisme urbain a besoin.

Je vous souhaite bon travail et vous assure de mes sentiments très amicaux.

Atelier Pierre Faucheux
6, rue de Braque
Paris 3

Paris, le 20.4.1971



Chère amie,

Usant du droit de réponse, je vous prie de bien vouloir insérer dans votre prochain numéro les rectifications suivantes:

1. Ayant trait à l'article de François Loyer « Après les Halles », page 26, vous publiez: Le programme actuel — inspiré par le schéma de l'Atelier Parisien d'Urbanisme et esquissé d'ailleurs en octobre 1968 par la réunion d'un colloque international d'urbanistes — réduit l'essentiel de l'opération à des travaux d'urbanisme souterrain. »

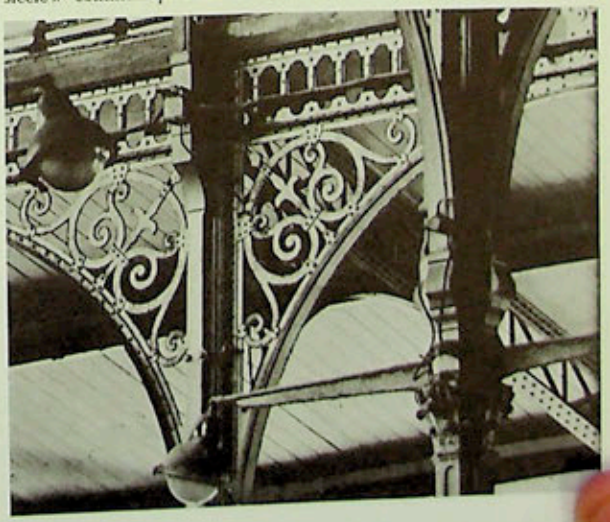
Les faits réels sont les suivants:

J'ai participé (voir le *Monde* du 4.7.69) aux travaux de l'APUR pour le projet des Halles. Ces travaux ont été essentiellement basés sur « Ma contribution à l'étude de l'aménagement des Halles — La Plateforme du XX^e siècle » communiquée début novembre 1967 à l'Administration et aux personnalités intéressées. Elles ont été le support du « Rapport Capitant » de mars 1968.

Je vous adresse pour information la plaquette publiée en août 1968, donc avant le colloque international, par l'*Architecture d'Aujourd'hui*. Vous y reconnaîtrez les principaux thèmes traités dans le projet de l'APUR qui ne se limitent pas à des travaux d'urbanisme souterrain.

2. Ayant trait à l'article « Habiter en Montagne » vous publiez page 36: ... autour du noyau initial par l'Atelier d'architecture en montagne, s'est constitué peu à peu un groupe « l'Atelier 3 A » où l'on rencontre Pierre Faucheux, dont on savait depuis longtemps l'ambition de construire, Charlotte Perriand, etc.

Je vous précise que je tiens à la disposition de l'auteur de l'article les documents et photographies qui attestent des constructions que j'ai réalisées depuis vingt ans, qu'il ignore, et qui témoignent depuis longtemps de la concrétisation de mon ambition de construire. De plus, je vous signale l'omission de mes associés Alain Tavès et Robert Rebutato avec qui j'ai construit l'hôtel de la Cascade, et qui sont membres de l'A 3 A.



CEPRO

Réalise et construit pour vous sur des idées et des plans de Robert Anxionnat

Siège Social:	45, rue Henri Poincaré - NANCY - Tél. 52.96.40
Agences en France:	Nancy - 45, rue Henri Poincaré - Tél. 52.96.14
	Thionville - 11, avenue Albert 1er - Tél. 59.34.26
	Besançon - 1, rue du Général Sarrail - Tél. 83.74.46
	Grenoble - 24, avenue Félix Viallet - Tél. 44.28.79
	Rennes - 5, rue Albert Aubry - Tél. 30.21.51
	Paris 9e - 24, rue Laffitte - Tél. 770.99.66
	Nantes - 1, allée d'Orléans - Tél. 71.53.04

Un plafond nommé désir
quiétude
confort
beauté
EUROCOUSTIC
Plafonds acoustiques et décoratifs - 3, av. du Général de Gaulle - 92 - Puteaux - tél. : 772.12.12

raymond mason

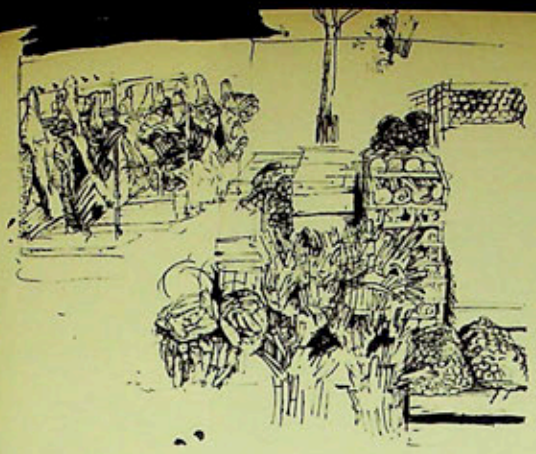
par James Lord

En s'attachant à représenter les foules parisiennes, cet artiste anglais prouve qu'il est possible de rendre à la sculpture figurative sa vitalité

La sculpture est-elle encore possible? Est-il possible aujourd'hui encore de faire une sculpture qui, dans sa relation immédiate et visible à la vérité perceptible réponde à un besoin vital de l'homme? La question a été posée avec une insistance déterminante il y a une soixantaine d'années par Picasso lorsqu'il a créé ses premières constructions en tôle. En exaltant l'acte de création comme une raison d'être expressive fondamentale, il a fait de l'objet sculpté une fin en soi. Cette altération radicale de l'invention esthétique a entraîné une révolution conceptuelle et technique qui semblait abolir une fois pour toutes la possibilité de réaliser une sculpture quelle qu'elle soit sans tenir compte de ce nouvel état de fait. Pour cette raison, l'histoire de la sculpture de notre temps a été l'histoire d'une crise prolongée et chaque jour plus aiguë. L'histoire de créations auxquelles ne peuvent être appliqués aucuns critères humanistes traditionnels.

Il y eut pourtant à la même époque un certain nombre d'hommes, résolus, intransigeants, qui ont lutté pour faire des sculptures possédant une réalité figurative et une signification au-delà de leur existence littérale en tant qu'objets. Ces hommes ont refusé de se soumettre à la tyrannie de la liberté absolue, à la contrainte de l'impulsion effrénée ou à la coercition d'une expression personnelle affranchie de toute règle. Ils ont tenté la gageure de démontrer qu'il est encore possible de faire une sculpture assumant les principes esthétiques traditionnels de l'image et de l'illusion. Pour relever ce défi, il est évident qu'un sculpteur, aujourd'hui, doit être un homme soucieux, presque jusqu'à l'obsession, de la réalité et de la vérité, un homme doué d'une vitalité créatrice à toute épreuve. Tel était manifestement Alberto Giacometti, par exemple, qui tint cette gageure avec une puissance et une grandeur sans égales, à un tel point, en fait, que son exemple même peut sembler avoir découragé toute émulation.

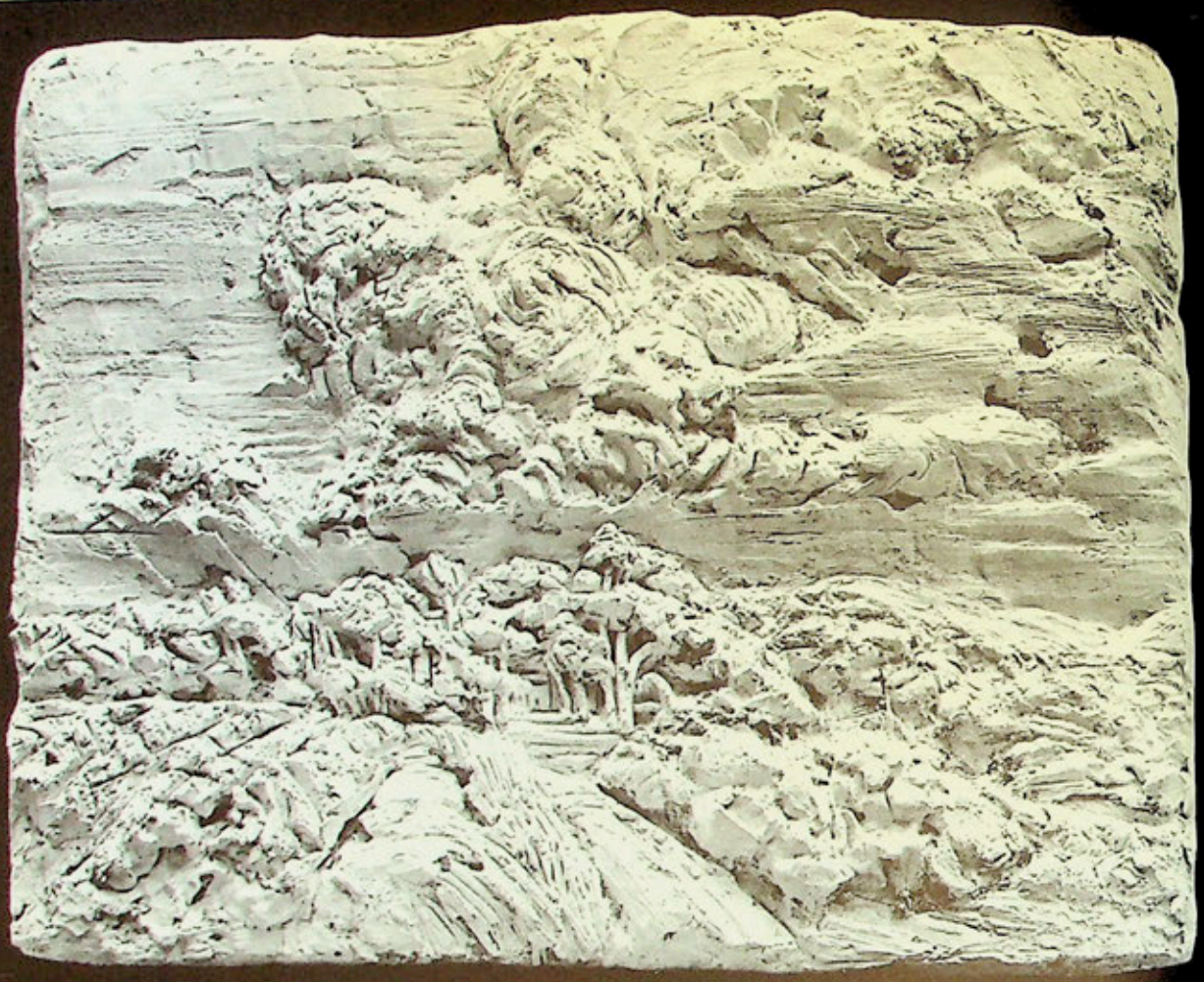
Une génération après Giacometti pourtant, il est encore un sculpteur, mais un seul, qui soit prêt à tenter cette même gageure et qui est peut-être à même de la tenir: c'est Raymond Mason. Il est tout à la fois révélateur et justifié d'analyser la nature et la portée de son œuvre.



Page ci-contre: « Birmingham. In memoriam ». Huile sur toile. 96 × 146,5 cm. 1958. Collection de l'artiste. Ci-contre: Dessin préparatoire pour « Le départ des fruits et légumes du cœur de Paris. (Les Halles) ». Encre de Chine. 47 × 60 cm. 1968. Ci-dessous: « Tramway de Barcelone ». Bronze. 80 × 125 × 14 cm. 1953.

Raymond Mason est anglais; il est né en 1922 et a grandi dans la région industrielle des Midlands, cette zone hérissée de constructions dressées par l'homme, où les silhouettes et les visages des travailleurs anonymes peuplent les longues perspectives monotones de maisons toutes semblables. C'est une région qui grave dans l'œil et dans l'esprit l'animation et le grouillement impressionnants de la vie industrielle contemporaine, une région dont l'élément humain essentiel est la foule. Bref, c'est une région qui possède un caractère sculptural plus aisément perceptible que toute autre agglomération urbaine ou rurale.

Mason fit ses premières études à Birmingham, pensant tout d'abord se consacrer à la recherche chimique. Mais il avait commencé à dessiner tout enfant, copiant des images d'animaux et d'Indiens dans les livres ou revues illustrées. Parfois, il découpait ces dessins et les collait sur du bois qu'il découpait ensuite selon la forme voulue. Ainsi, dès son enfance, il avait abordé le problème plastique du bas-relief et celui d'organiser l'illusion de l'espace par les moyens sculpturaux les plus rigoureux. Le père de Mason était un homme très doué, mais peu pratique, d'une remarquable habileté en mécanique et il favorisa de toutes les façons possibles les aspirations créatrices de son fils. Raymond était un étudiant brillant, spécialement encouragé par son professeur d'art, qui lui suggérait de passer l'examen d'entrée à l'école des Arts et Métiers de Birmingham. Il obtint les notes les plus élevées de tous les Midlands et commença ses études d'art avec l'intention de se consacrer à la peinture. Survint alors la seconde guerre mondiale. Mason s'engagea et servit d'abord dans les commandos. Démobilisé en 1941 pour raison de santé et rendu à la vie civile, il continue à peindre, travaille au Royal College of Art, à la Slade School, et à la Ruskin School of Fine Arts d'Oxford: c'est là que son génie créateur s'orienta pour la première fois vers la scultpure. Pour gagner sa vie, Mason était gardien de nuit à l'Ashmolean Museum, où il passait son temps à dessiner d'après les sculptures. Intéressé, il décida de s'essayer lui-même à la sculpture, pensant que cela l'aiderait dans son travail de peintre. Sa première œuvre fut un buste un



« Paysage d'orage ».
Plâtre. 78×60×5 cm. 1963.

Page ci-contre:
« Boulevard Saint-Germain ».
Bronze. 106×53×8 cm. 1958.

peu plus grand que nature. Le problème de travailler en trois dimensions au lieu de deux, de remplir l'espace au lieu de l'imiter, de créer une multiplicité d'illusions et non plus une seule était à la fois tellement astreignant et tellement exaltant que Mason par la suite ne pensa plus jamais à poursuivre une carrière de peintre. A vingt et un ans, il se sentait totalement engagé dans la seule quête de la réalité par les moyens de la seule sculpture et cette conviction ne l'a jamais quitté depuis lors. « La sculpture était mon langage naturel », dit-il.

En 1948, Mason fit sa première exposition à Londres. Les conditions étaient difficiles en ce début d'après-guerre et l'exposition eut lieu dans le hall du Brown's Hotel. Elle ne fit pas sensation mais attira l'attention d'hommes tels que Henry Moore ou le critique, toujours irascible mais toujours bien informé, Douglas Cooper.
Pendant des années, Mason avait souffert d'asthme et, en 1946, il était résigné à cet état de chose. Or, en juillet de cette année-là, il vint à Paris pour la première fois, en compagnie de deux amis. Le jour de son arrivée, au cours d'une promenade en fiacre à travers la ville, il eut la plus violente crise de sa vie. Elle dura deux jours, mais ce fut la dernière. Paris lui parut aussitôt le lieu naturel, inéluctable, auquel il avait été, de tout temps, prédestiné par chacune de ses aspirations émotionnelles et spirituelles. Il ne parlait pas un mot de français, mais il se lança, acquit de haute lutte un vocabulaire et des amis, et devint bientôt, comme il le dit lui-même, « plus Français qu'Anglais ». Il a toujours vécu à Paris depuis lors.

« A cette époque », remarque Mason, « on pensait que l'art réaliste était une chose qu'on devait laisser chez soi. Il y avait alors une seconde vague d'abstraction, conduite, dominée, par des gens comme Magnelli. Et je devins aussitôt non seulement un artiste abstrait, mais un porte-parole de l'abstraction pour les jeunes. »

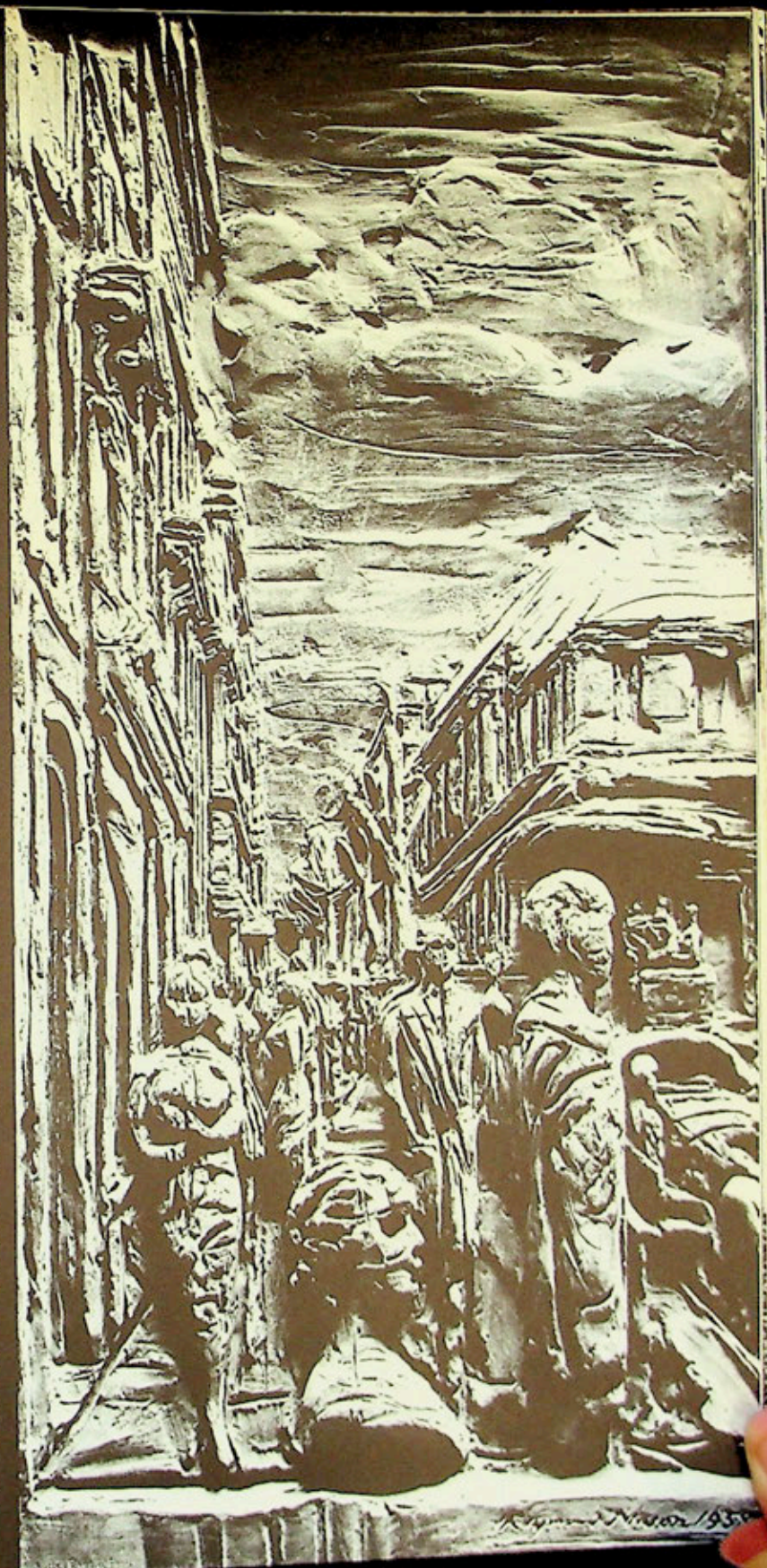
Mason se mit donc à faire des sculptures abstraites, et il est significatif de noter que beaucoup d'entre elles étaient peintes, car il est revenu à cette pratique dans son œuvre la plus récente, la plus ambitieuse et la plus significative. Certaines de ces sculptures abstraites figurèrent dans une exposition collective à la Galerie Maeght en 1947, exposition dont Mason lui-même avait rédigé l'introduction du catalogue.

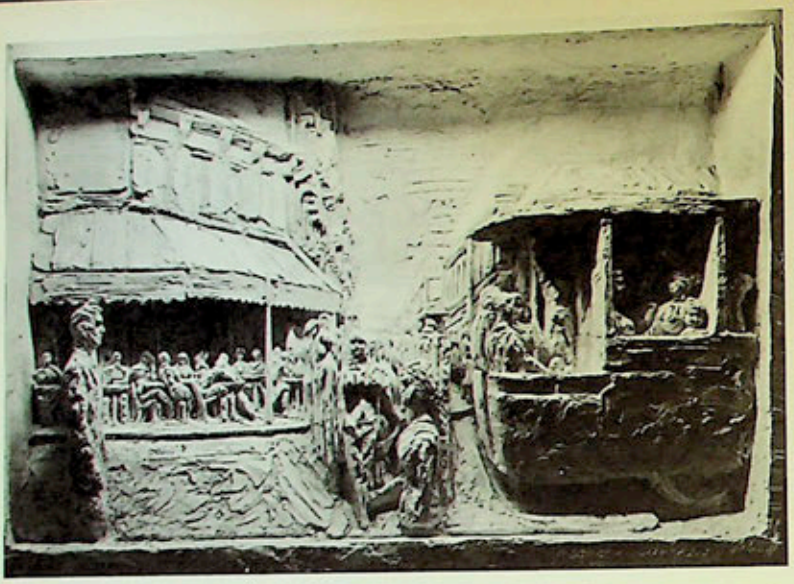
Durant l'une des premières nuits qu'il passa à Paris, Mason vit, au Café de Flore, un homme à la physionomie ravagée, mais d'une intensité extraordinaire. Il fut si impressionné par l'exceptionnelle autorité humaine de ce visage qu'il ne remarqua personne d'autre: c'était Alberto Giacometti, dont Mason ne connaissait pas encore l'œuvre. Mais il devait se familiariser rapidement avec elle, bien que sa plus grande admiration, à cette époque, allât à Brancusi. Bientôt pourtant, il rencontrait Giacometti et fut immédiatement saisi par la puissante personnalité de l'homme, par la passion avec laquelle il poursuivait la recherche de la vérité dans les apparences visibles. Il réalisa immédiatement que là était, comme il disait, « la seule route à prendre. J'ai été moins impressionné par l'œuvre de Giacometti que par son exemple ».

On décèle aisément dans l'œuvre de Mason la marque de sa familiarité avec l'œuvre et les intentions de Giacometti. Ce n'est pas une question de technique ou de conception, mais une profonde affinité spirituelle. De Giacometti, Mason n'a reçu, si l'on peut dire, rien de plus — mais rien de moins — que Giacometti n'avait reçu de Cézanne. Et la réunion de ces trois noms n'a rien de gratuit, rien de fortuit. Techniquement doués et personnellement inspirés de façon très différente, chacun fortement marqué par des origines nationales diverses, les trois hommes pourtant ont appliqué leur élan créateur, avec une détermination rigoureuse, à rechercher la forme dans la nature et à perpétuer l'expression visible de cette recherche.

Une autre influence néanmoins, non pas technique mais intellectuelle cette fois, a marqué l'art de Mason aussi profondément que celle de Giacometti: l'exemple de Balthus. Il faut rappeler ici que Mason est anglais, que ses antécédents psychologiques incluent Hogarth, Blake et Dickens. Il a dit de Balthus: « S'il n'est pas pour moi plus important que Giacometti comme artiste, il est plus important comme exemple. Son art est un art qui essaie d'embrasser toutes choses. Toutes choses, c'est-à-dire une grande scène, avec une vie publique, une vie secrète, une vie théâtrale, et une signification symbolique. Les portraits, les paysages, les natures mortes, toute la vaste scène de la réalité. »

Il est vrai que l'art de Balthus cherche à atteindre une certaine universalité et nous





« Carrefour de l'Odéon ».
Plâtre. 160 × 105 × 27 cm. 1959.

contraint à l'approcher avec une sorte de respect anachronique. Mais ce sont les ambitions de Balthus, non la manière dont il les a réalisées, qui ont compté pour Mason, et ce sont elles qui nous intéressent ici. L'art de Giacometti est une aventure spirituelle de l'essence la plus pure et la plus noble, alors que l'art de Balthus est une expérience d'imagination et d'intelligence. L'art de Mason inclut des éléments de l'une et l'autre source, mais en même temps il en diffère profondément, parce qu'il est unique, comme tout art au pouvoir expressif original, et d'une sincérité personnelle sans compromis.

Le matériau habituel de Mason est le plâtre, posé petit à petit sur les armatures les plus imprévues et les plus fragiles, puis sculpté ou gratté si nécessaire. Il a relativement peu travaillé la terre glaise et son mode d'expression est essentiellement le relief, bien que ce relief soit accentué parfois au point de créer, avec une singulière vraisemblance, l'effet d'une sculpture en ronde-bosse. Mais on ne fait pas le tour d'une sculpture de Mason. La discipline qu'il s'impose, en relation à la fois avec l'expérience visuelle et les contingences techniques est si exigeante, qu'il ne peut absolument pas abandonner au hasard ou au caprice les rapports entre le spectateur et le résultat de cette discipline. Le relief, au reste, est adapté à la représentation sculpté du paysage — du paysage naturel ou du paysage « humain », si l'on peut dire — et à la détermination de la perspective spatiale, qui sont les principales préoccupations plastiques de Mason.

Durant les vingt dernières années, le style de Mason a très peu changé pour l'essentiel, mais il a grandi, il a mûri, il a atteint une richesse et une diversité accrue de formes et d'expressivité. Il s'est affirmé comme une individualité autonome, rigoureuse et complexe. Les mots ne peuvent le définir, ni le situer. On peut parler, certes, de la virtuosité des rapports de masse, de la répartition hardie des valeurs plastiques, ou de la stupéfiante diversité des textures de surface dans chacune de ses œuvres. On peut aussi retracer minutieusement l'évolution de ces caractéristiques depuis, par exemple, le « Tramway de Barcelone » jusqu'à leur

« La Foule ». Plâtre.
3,10 × 2,50 × 1,20 m. 1963-1968.

apothéose dans le « Départ des fruits et légumes du cœur de Paris (Les Halles) ». Mais il me semble beaucoup plus important, dans le cadre d'un bref article comme celui-ci, d'analyser la base conceptuelle de l'œuvre de Mason, car c'est par là que tout art prouve qu'il existe ou qu'il n'existe pas. Comme pour Giacometti, le dessin est pour Mason le fondement absolu sur lequel doit reposer, et repose effectivement, tout rapport avec la réalité et, par conséquent, toute réaction devant la réalité. Ses dessins témoignent, avec une autorité infaillible et dynamique, d'une attention explicite à la vérité perceptible. Ils offrent, dans leur style sans détour, un accès immédiat à l'expérience créatrice. Qu'ils soient ou non en relation directe avec une sculpture, ils révèlent de façon incisive et totale, l'intérêt profondément personnel, mais profondément désintéressé de l'artiste pour la vision de la vérité. Ils ne visent pas à être « de l'art » ou à faire une quelconque démonstration de la création artistique: ils existent simplement avec l'authenticité directe des réalités naturelles auxquelles ils correspondent et répondent intimement. Mason a dit: « Je ne ressens pas une œuvre d'art comme une entité en soi. Elle doit contenir quelque chose. Elle doit constituer un témoignage sur la condition humaine. Si vous entreprenez une sculpture, elle doit tout accueillir. Je ne conçois pas que l'on puisse fermer la porte à quoi que ce soit. Il y a un aspect total de la vie qui n'est pas l'apparence anonyme de la beauté. Je ne sais pas ce qu'est mon art. Je sais seulement que je veux l'ouvrir à toute chose. »

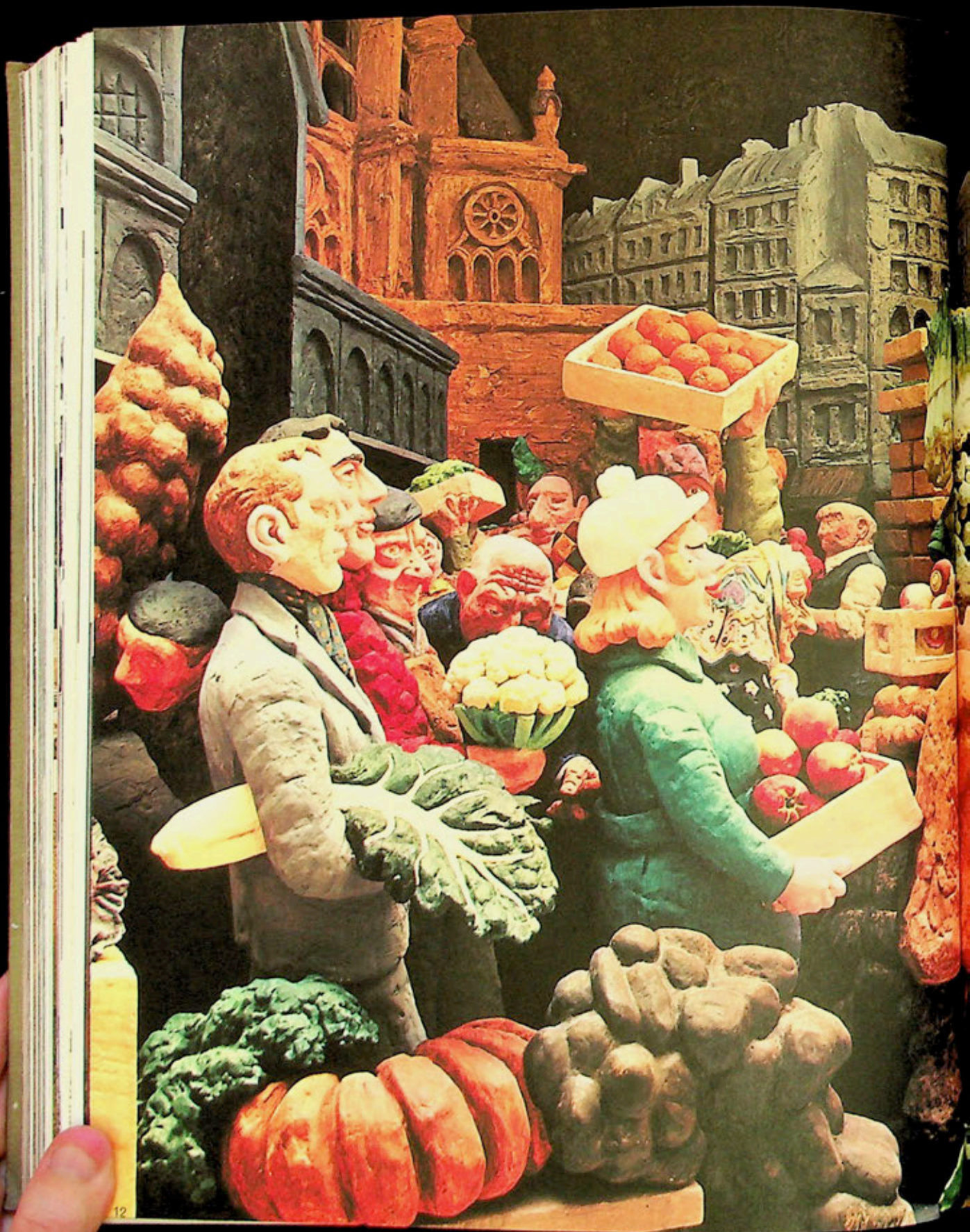
Et c'est, à coup sûr, ce qu'il a fait, avec une conviction émouvante. Les innombrables sculptures et dessins où il a représenté la foule témoignent de ses ambitions et de sa réussite. Ils reflètent un phénomène proprement contemporain de la mentalité humaine. Le monde moderne est plus peuplé que jamais, et dans cette population croissante, il y a les éléments du désespoir, du désastre même. Mais en elle aussi, les jeunes surtout ont trouvé les éléments d'un renouveau, d'une simplicité, d'un bonheur légitimes, réservant toujours la merveilleuse possibilité d'une rencontre humaine chargée de sens. Ce sont là les traits que Mason a cristallisés, avec une intensité formelle qui atteint son point culminant dans le plus récent et le plus parfait accomplissement de ses ambitions et de ses possibilités, « Les Halles ».

« Je ne pense pas à moi comme à un artiste, » a dit Mason, « j'ai perdu mon identité, je ne sais pas qui je suis. » Mais nous, nous le savons. Nous le trouvons et le comprenons dans l'univers qu'il a créé, où nous nous rencontrons et nous comprenons nous-mêmes. Ce monde a son propre climat, sa géographie, sa végétation, sa population, ses propres lois physiques, chimiques, biologiques. En bref, c'est un monde qui vit. Et en lui, nous vivons avec une telle plénitude, une telle précision que nos vies en deviennent plus « vivantes ». Ainsi, devant l'évidence de nos propres vies redécouvertes par Mason avec une émotion et une originalité suprêmes, nous faisons nous-mêmes la preuve que la sculpture est toujours possible.

Dessin préparatoire pour « Le départ des fruits et légumes du cœur de Paris. (Les Halles) ». Encre de Chine. 47 × 60 cm. Collection Carmen Baron.

Pages 12-13: « Le départ des fruits et légumes du cœur de Paris. (Les Halles) ». Résine époxyde peinte à la gouache acrylique. 3,16 × 3,15 × 1,35 m.

« Piccadilly Circus ». Encre de Chine. 46 × 57 cm. 1969. Collection Dominique Louis-Dreyfus.



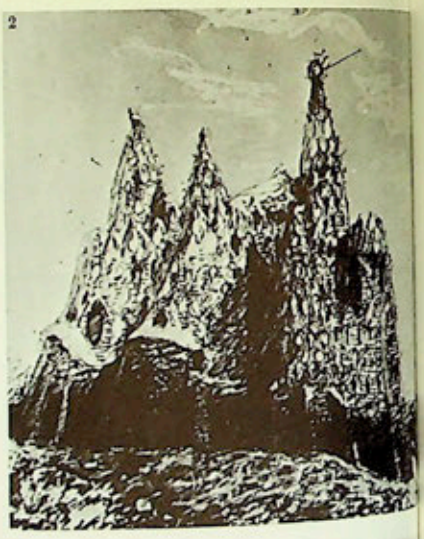
le 28 fev. 1969

LA CHAPELLE GÜELL
laboratoire d'un nouveau langage plastique

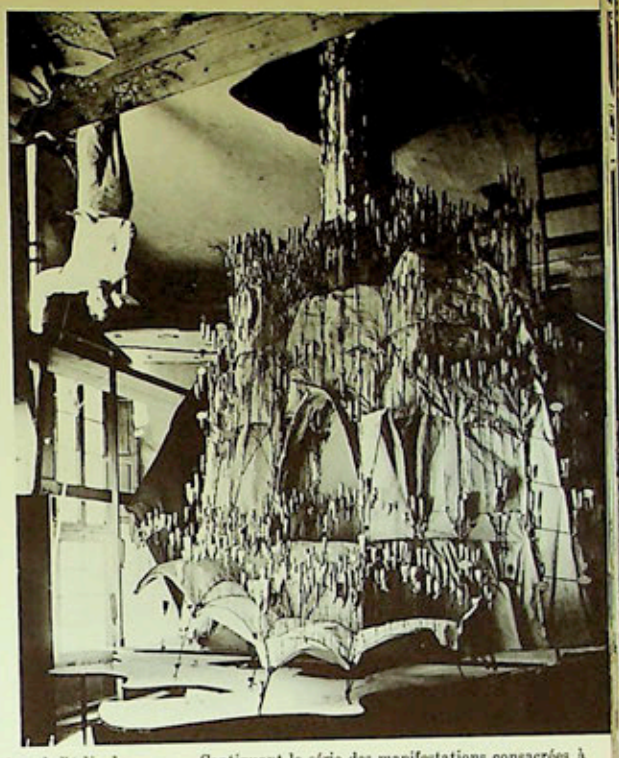
par François Loyer

Il y a une quarantaine d'années déjà, Le Corbusier et les Surréalistes se plaçant à des points de vue fort différents, attiraient avec éclat l'attention sur Gaudi. Pourtant il a fallu attendre les architectes de la « III^e génération moderne » pour que la leçon de son œuvre fut comprise, comme en témoignent certaines réalisations récentes.

2

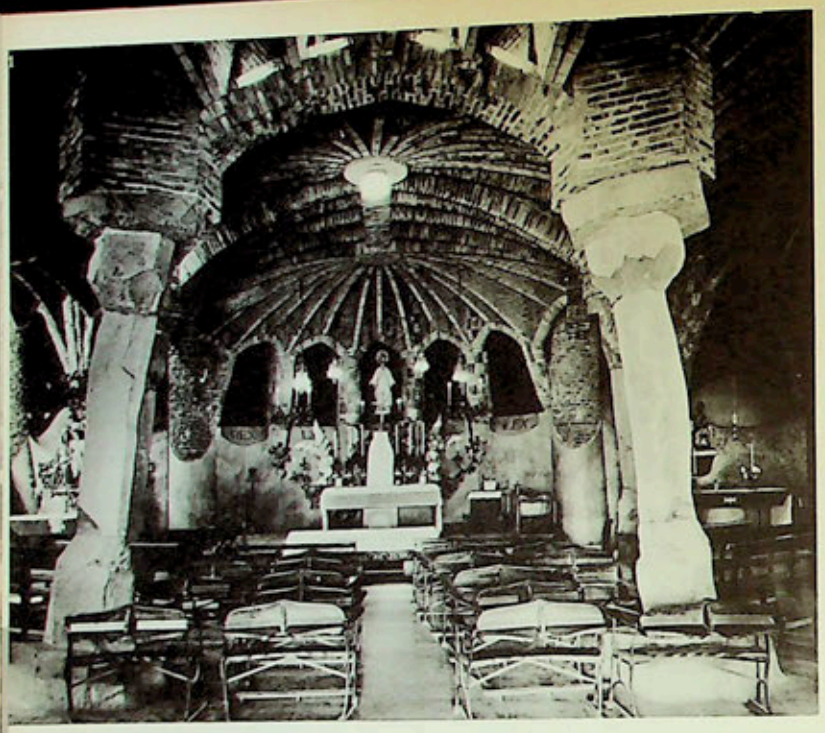


3

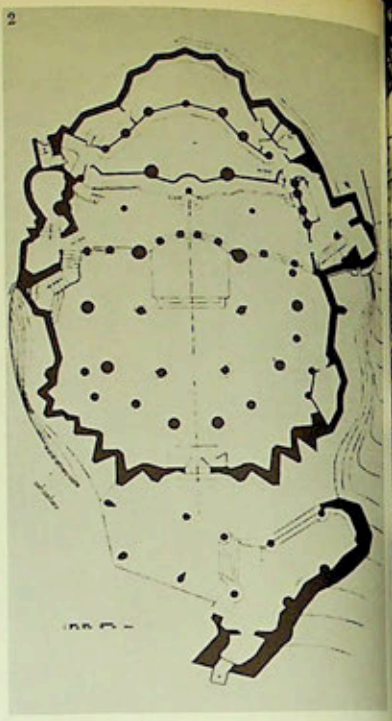


1 à 3 *Les trois esquisses de Gaudi pour l'église de la Colonia Güell ont été dessinées d'après les photographies de la maquette. Ce sont les seuls documents qui permettent d'imaginer l'édifice dans sa totalité et d'en comprendre, notamment, le mouvement spiral — qui, de la rampe, s'élève jusqu'à la statue de l'Archange couronnant le plus haut des trois dômes.*
4 et 5 *Vue à l'envers puis à l'endroit, la grande maquette de l'église explicite le système de construction inventé par Gaudi : les poids suspendus à la naissance des voûtes expriment la répartition des charges sur chaque nœud de l'ossature ; les arcs, fabriqués en cordelette, se déforment selon l'angle des poussées. Cette méthode paradoxale de calcul des forces a mis Gaudi sur le chemin de ses inventions les plus spectaculaires — comme celle des paraboloïdes hyperboliques, prévus pour la nef de la Sagrada Familia. La souplesse de cette conception, purement expérimentale, a donné à l'ossature de l'église le caractère organique qui en fait l'intérêt.*
6 *Également dessinée d'après les photos de la maquette, cette vue, presque naïve, de l'intérieur de l'église haute permet d'en imaginer l'espace coiffé de grands dômes paraboliques et animé par la représentation figurée des Trois Personnes Divines : Le Fils — crucifié sur l'autel, entre la Vierge et Saint Jean — puis Le Père et la Colombe de l'Esprit, entourés par la cohorte des anges, occupant la voûte de l'abside et les piliers de la nef.*
7 *Prise au début du siècle, cette photographie montre le chantier de la crypte en construction : les piliers et les murs sont achevés, les travaux de la voûte vont commencer. On s'aperçoit que les méthodes de construction utilisées par Gaudi épargnaient soigneusement le bois d'échafaudage, dans un pays où il est rare et coûteux.*

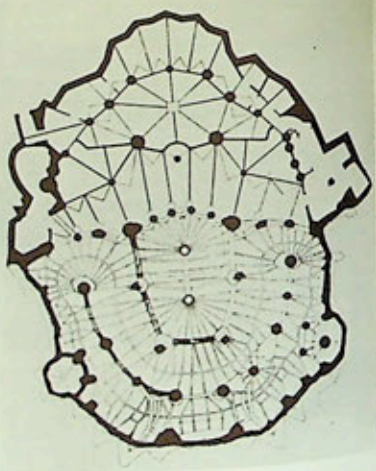
Continuant la série des manifestations consacrées à l'art du début du siècle, le Musée des Arts Décoratifs de Paris ouvre ce mois-ci l'exposition « Pionniers du XX^e siècle 2: Gaudi », qui fait suite à « Guimard, Horta, Van de Velde », dont L'Œil avait rendu compte dans le n° 194 de février 1971. Cette seconde manifestation (réalisée avec l'aide de la compagnie « Air-France » et de l'Association des « Amigos de Gaudi ») fera mieux connaître l'œuvre d'Antonio Gaudi, dont l'art apporte une contribution essentielle au développement de l'architecture contemporaine. La série des « Pionniers du XX^e siècle », qui se prolongera dans l'avenir par une exposition « Morris, Mackintosh, Behrens », a d'ailleurs pour but d'assurer la réévaluation d'une architecture considérée jusqu'ici plutôt sous l'angle de l'objet et de l'invention décorative.
« Antonio Gaudi, 1852-1926, est le grand ancêtre



2



3



de l'architecture organique telle qu'elle se manifeste aujourd'hui. Chez Gaudi, l'instinct sûr du constructeur se double d'une imagination plastique audacieuse. Il a assimilé une foule d'héritages propres à sa région: gothique, baroque churriguerra, azulejos mauresques. En même temps, son œuvre reflète le désir d'un nouveau modelage architectonico-plastique dont l'apogée se situe dans la première décennie du XX^e siècle.» Ce jugement de Siegfried Giedion dans «Espace, Temps, Architecture» résume en effet le double apport d'Antonio Gaudi à l'architecture contemporaine: de nouvelles conceptions de la structure, une imagination poétique proliférante — l'ensemble étroitement lié en une personnalité globale dont la dimension mystique est tout à fait exceptionnelle à travers l'histoire de l'architecture.

La mystique de Gaudi n'a pas échappé aux grands architectes de ce siècle: déjà, rapporte Giedion, Le Corbusier avait attiré l'attention sur le génie de Gaudi, lors d'une réunion des CIAM à Barcelone, en 1932. «Mais, ajoute-t-il, malgré la fougue contagieuse de son génie, Gaudi ne pouvait pas faire école à ce moment précis de l'évolution architecturale.» Il a fallu en effet attendre la «troisième génération» de l'architecture contemporaine et, principalement, Joern Utzon pour que la leçon de l'œuvre soit à nouveau comprise et méditée (Mogens Prip-Buus, l'auteur des photos de cet article et aussi son inspirateur, a été pendant dix ans le collaborateur d'Utzon pour la réalisation de l'Opéra de Sydney, dont nous avons rendu compte dans le n° 195-196). Si des comparaisons doivent être établies entre les Pionniers du XX^e siècle et les architectes d'aujourd'hui, ce rapprochement d'Antonio Gaudi et de Joern Utzon nous semble fondamental.

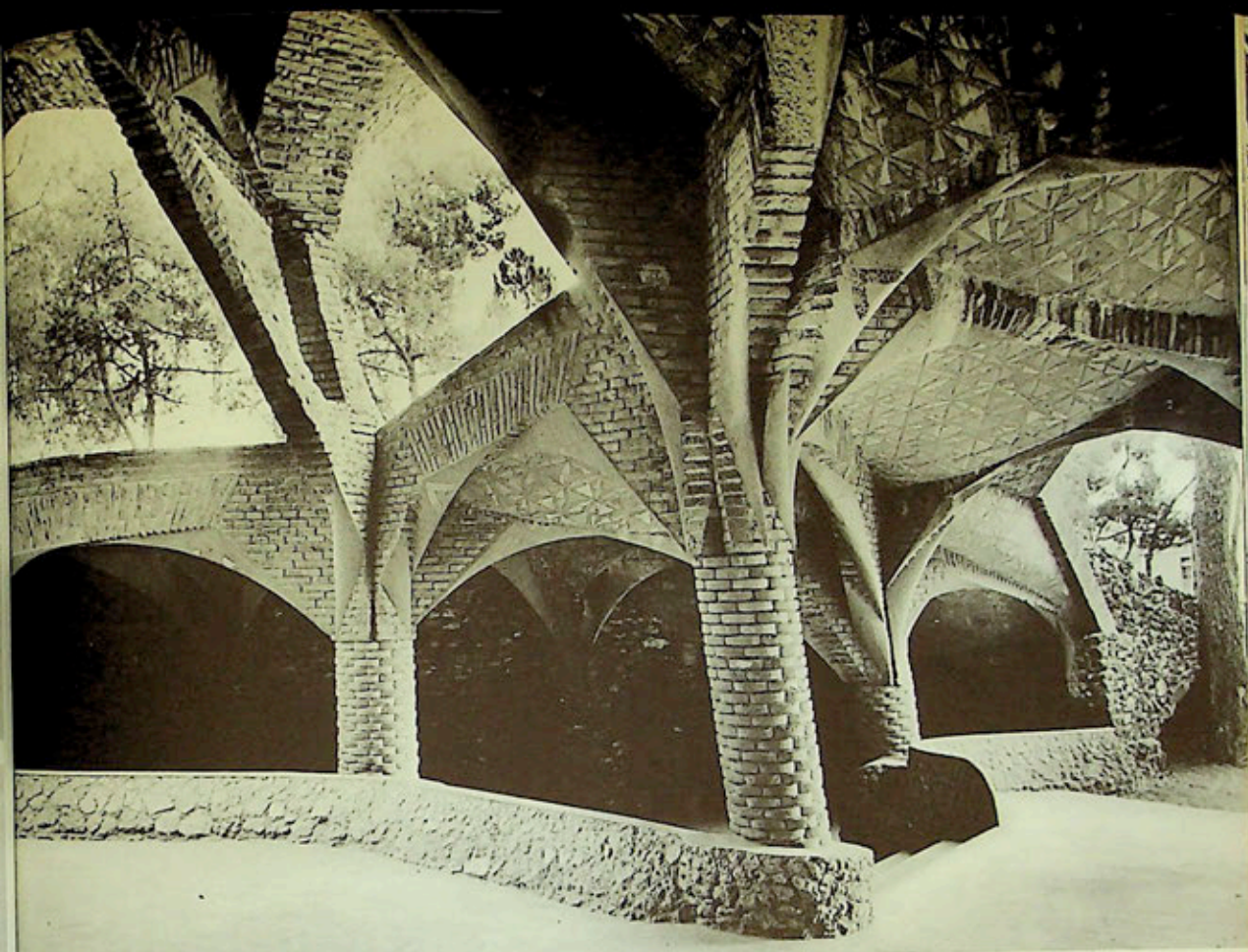
Nos lecteurs connaissent déjà Gaudi. Nous voudrions, prenant l'exemple de l'église de la Colonia Güell — l'une des œuvres de la maturité de Gaudi — rappeler l'importance fondamentale du constructeur, inventeur d'un nouveau langage plastique.

Lorsque Gaudi commence les travaux de l'église en 1898, il est déjà depuis quinze ans l'architecte de la Sagrada Familia: à cette date, il achève le portail oriental et va commencer l'ouvrage des tours. L'église de Colonia Güell représente une articulation essentielle dans sa carrière: après les premières œuvres fortement teintées par le rationalisme de Viollet-le-Duc, Gaudi s'était quelque peu éloigné de l'architecture au profit de la sculpture, dans les trois portails de la Sagrada Familia. Durant ce temps, sa pensée avait mûri; la synthèse s'était faite entre l'expérience rationaliste et la philosophie mystique qui cohabitaient chez lui. La Colonia Güell sera la première manifestation de l'explosion de sa personnalité, elle ouvre la voie aux œuvres majeures que sont les tours de la Sagrada Familia et le projet de la nef, le Park Güell ou les maisons Batló et Milá.

Dans les premières œuvres, en effet, l'influence formelle de Louis-Auguste Boileau (chapelle du Collège de Jésus-Marie à Tarragone, directement inspirée par Saint-Eugène, et esquisse de la Sagrada Familia à rapprocher de la «cathédrale synthétique») et celle, théorique, de Viollet-Le-Duc — connu encore plus à travers le «Dictionnaire raisonné...» que par les «Entretiens» — se combinaient difficilement avec l'idéal symboliste emprunté à Ruskin et dont Gaudi s'était imprégné grâce à l'enseignement de Pau Milá y Fontanals. L'église de la Colonia Güell, pourtant dépourvue de toute ornementation figurée, parvient en même temps au renouvellement de la pensée structurale et à l'intégration de la pensée symbolique dans le langage même de l'architecture. L'église, dont la crypte seule fut achevée entre 1898 et 1914, se situe dans la Colonia Güell à Santa Coloma de Cervelló. Cette Colonie, située à une vingtaine de kilomètres de Barcelone, regroupe les usines de filature du Comte Güell et le logement des ouvriers. On suppose que Gaudi aurait fait les plans de la cité ouvrière, dont la réalisation fut assurée à partir de 1890 par son collaborateur Francisco Berenguer. Le village comprend cent cinquante maisons individuelles et divers équipements collectifs, dont une école et une chapelle. Celle-ci ne devait pas tarder à devenir trop petite et ce fut Gaudi lui-même qui se chargea de la réalisation d'une nouvelle chapelle, comprenant une crypte pour le catéchisme et les conférences religieuses ainsi qu'une église haute: il choisit pour l'implanter le versant boisé d'une colline au bord de l'agglomération. Les travaux se poursuivirent jusqu'à la mort du Comte Güell, en 1918: l'église inachevée fut alors couverte par une toiture provisoire et le chantier abandonné.

Comme la plupart des œuvres de Gaudi, l'église est le produit du mécenat de la famille Güell, qui avait fondé à Barcelone d'importantes filatures alimentées par l'importation du coton égyptien. L'entreprise, fondée en 1848 par le père d'Eusebio Güell, devait connaître un énorme développement après 1884, date de la fondation d'une nouvelle société; en 1889, la compagnie Güell obtenait un prix d'honneur à l'Exposition Universelle de Paris, l'année suivante elle entreprenait la construction de la nouvelle usine et de la cité ouvrière de Santa Coloma de Cervelló.

Les débuts de l'entreprise avaient été marqués par la violence des luttes sociales qu'engendrait la production industrielle — les deux associés de Don Juan Güell furent l'un blessé et l'autre assassiné au cours d'une émeute en 1855; trente ans plus tard, l'associé de Don Eusebio était à son tour victime d'un



attentat. Sans doute ces événements incitèrent-ils la puissante famille Güell (propriétaire, par ailleurs, des premières usines de ciment espagnoles) à pratiquer une politique de mécénat dont — à côté de la Finca et du Palacio Güell, demeures de famille — le Park et la Colonia Güell, ainsi que la Sagrada Familia elle-même, restent les témoins.

L'église de la Colonia Güell se situe au milieu d'un bois de pins, sur une pente aspectée au sud. Elle semble être mal orientée: le chœur se tourne vers le nord (comme à la Sagrada Familia). Une vaste crypte, de plan ellipsoïdal, occupe le niveau inférieur; elle communique avec un portique installé sous la rampe d'accès à l'église supérieure. Le sol de cette crypte se brise en trois plans, superposés dans la profondeur de l'édifice et respectant les courbes de niveau du terrain. Au-dessus, sur une vaste plate-forme accessible par une rampe sinusoïdale, devait s'élever l'église principale, dont seul le plan fut tracé. L'édifice est environné de toutes parts par les arbres du parc; aucune modification n'a été apportée au terrain dans lequel il vient se fondre.

La silhouette de l'église, peu compréhensible dans son inachèvement, devait reposer sur le principe de la spirale: depuis la rampe d'accès, attachée au sol sur l'angle sud, le regard devait s'élever jusqu'au triple portail de l'entrée puis, de là, se prolonger par trois dômes d'importance progressive, dont le plus élevé coiffait la nef.

L'édifice est tracé sur un plan régulier formé de trois ellipses concentriques: le mur d'enveloppe et deux files de colonnes. Les deux foyers de l'ellipse définissent chacun un chœur, celui de la crypte et celui de l'église haute: c'est pour mieux signifier cette tension que le niveau du sol de la crypte se relève par deux fois vers le fond, réduisant l'espace de la chapelle basse à la moitié antérieure du plan.

On obtient ainsi une salle de plan semi-ellipsoïdal dont le fond vient buter sur le mur ondulé d'une série de colonnes au-delà desquelles s'établit une sorte de tribune, suivie elle-même d'une salle triangulaire, servant aujourd'hui de musée et qui se place sous l'autel de l'église haute.

L'unité du plan de la crypte se rétablit au niveau du voûtement: la moitié antérieure de l'anneau central se referme en une nouvelle ellipse, restreinte, dont les foyers sont définis par deux clés de voûte. Autour de cet espace principal se trace le demi-anneau de la seconde file de colonnes, dont le dessin est enfermé par une nervure continue faisant retour au-delà des colonnes extrêmes (c'est-à-dire à l'aplomb du petit axe de l'ellipse, matérialisé par la paroi de la tribune).

Toutes ces voûtes sont construites en brique, selon le système traditionnel des voûtes catalanes, réinventé par Gaudi: de minces cloisons de brique, au tracé segmentaire, viennent franchir l'espace circonscrit par les files de colonnes et s'appuyent sur les arcs, également segmentaires, qui solidarisent chaque file. Le plafond que porte ces nervures est plat. L'ossature primaire du réseau est réalisée en briques ordinaires, tandis que les nervures et le plafond sont bâtis en briques plâtrières posées de chant, d'une étonnante finesse (environ 10 cm.).

Dans l'anneau central, les quatre colonnes antérieures sont construites en pierre et notablement inclinées, tandis que les deux grosses colonnes du fond sont verticales et bâties en assises de brique. La seconde file de colonnes est bâtie en assises de brique (passant du plan circulaire à un plan polygonal dans la partie supérieure). La base des colonnes de briques est, comme la partie inférieure des murs et le sol de l'église, revêtue d'une chape lisse de ciment gris.

1 *La crypte de l'église, dédiée au Sacré-Cœur de Jésus, est la seule partie achevée de l'édifice. Elle a été consacrée en 1915. On aperçoit ici l'ellipse centrale, couvrant le chœur de la crypte et appuyée sur les quatre piliers obliques en pierre. Derrière, le fond de la crypte reste totalement aveugle: le contraste de la lumière et de l'ombre, dans l'église inférieure, symbolise la vie terrestre et le martyre du Christ — sous-tendant le chœur eucharistique de l'église haute, baigné lui dans la lumière de l'amour divin.*

2 *et* **3** *Sur ces deux plans, levés par Luis Bonet Garí, sont figurés la crypte et le portique, d'abord au niveau du sol puis à hauteur des voûtes (dont la projection sur la crypte est indiquée par le second document). La comparaison des plans avec la vue intérieure de l'édifice souligne la division de l'espace de la crypte en deux zones violemment contrastées par la rupture du plan de sol, du système de voûtement et de la nature de l'éclairage.*

4 *Le crypto-portique de la chapelle basse est installé sous la rampe montant à l'église supérieure: l'ossature se déforme, s'incline ou se crible pour suivre le mouvement sinusoïdal de la couverture. Sous son départ, appuyé contre un mur de soutènement en gros moellon, un renfoncement a été ménagé — délimitant une zone d'ombre douce et fraîche.*

La différence d'appareil entre les colonnes s'explique aussi bien par des raisons techniques que symboliques: d'une part, les quatre premières colonnes reçoivent la charge du dôme de la nef — d'où leur inclinaison et le choix de la pierre en délit, pouvant résister à l'écrasement de la voûte; la file extérieure, au contraire, porte simplement le mur périphérique de l'église haute. Mais d'autre part, on remarque le choix du chiffre quatre, qui n'est pas sans rappeler les quatre Vivants de l'Apocalypse, assimilés par la tradition chrétienne au quatre Evangélistes. L'anneau central est ensuite complété par deux grosses colonnes de brique (dans lesquelles il faut peut-être voir les apôtres Pierre et Paul?) et par six colonnettes, mi-parti de brique et de ciment, portant les arcades de la tribune (ce serait alors les six autres apôtres). La seconde file regroupe neuf colonnes, six principales et trois secondaires.

Dans la partie postérieure de la crypte, un second couple de quatre colonnes est formé en s'appuyant sur les deux colonnes centrales de l'ellipse. Autour, une seconde file de sept colonnes referme l'abside, mais le voûtement de toute cette partie diffère entièrement de celui de la zone antérieure: il repose sur trois foyers, exprimés par les clés de trois voûtes en étoile, circonscrivant l'emplacement de l'autel principal.

La crypte est enfermée par un mur périphérique qui détermine une troisième ellipse concentrique. Ce mur est structuré par une ondulation continue, sinusoïdale, dont les ondes se resserrent ou se détendent selon l'effort à supporter: c'est ainsi que, de part et d'autre de la porte d'entrée placée sur l'extrémité du grand axe de l'ellipse, on peut observer un resserrement du rythme correspondant à une surélévation prévue des massifs d'encadrement du gable central. Les dissymétries visibles sur le plan correspondant à des éléments fonctionnels (chapelle des Fonts, à gauche; vis d'escalier vers l'église haute à droite) mais elles expriment aussi le relief du sol, dont les courbes de niveau ne sont pas tout à fait parallèles au petit axe de l'ellipse: il en résulte une légère dissymétrie dans le mur d'arcades de la tribune derrière le chœur et dans le plan des piles de la file extérieure de colonnes.

De grandes baies circulaires, qui sont comme d'énormes bouches de poisson, sont percées dans les parties les plus dilatées du mur: elles éclairent d'un jour puissant la partie antérieure de la crypte, tandis que le fond reste totalement aveugle. La teinte chaude de la brique ainsi que la nature de l'orientation tendent à souligner cette luminosité de l'espace, affrontée avec les ténèbres de l'arrière-plan. Cette opposition dramatique est le reflet de la vie et de la mort du Christ (la crypte est consacrée au Sacré-Cœur) sous-tendant le mystère sacré de l'Eucharistie, dont l'église haute est le symbole.

La chapelle basse est précédée par un cryptoportique que recouvre la rampe hélicoïdale montant vers le grand portail. Huit piles supportent cette rampe qui se rompt en trois plans affectant la forme d'un « s »: les quatre piles situées sous la première volée sont en brique (comme à l'intérieur de la crypte); celles qui apparaissent au dehors sont en gros moellon irrégulier, comme les murs de soutènement du départ de la rampe, ou bien mi-partie de schiste vert et de moellon noir ou brun-jaune: ces couleurs sombres appartiennent à l'organisation de la façade. Enfin, l'unique pile isolée est bâtie de pierre, sans doute en rapport avec la phrase de l'Evangile: « tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise ».

Le plafond qui couvre cet espace est rampant, créant un renfoncement sous la volée la plus basse — où l'on a abaissé le niveau du sol et installé une banquette de pierre. Quant aux voûtes, elles sont composées d'une série d'arcs diaphragmes en brique déterminant des compartiments convexes revêtus d'un damier losangé de briques plates triangulaires et incrustés de croix de céramique. La légèreté de cette couverture est accentuée par le profil convexe des voûtains, qui apparaissent comme une grande voile posée sur les arcades. Le dessin de ces arcades est lui-même fort habile: les piles sont souvent inclinées ou tordues en fonction des efforts à recevoir; les arcs-diaphragmes qui les prolongent sont dessinés en spirale, croisant leurs arêtes à la clé de la voûte — dont l'immatérialité devient ainsi vraiment saisissante.

Il n'est jusqu'au détail de la mise en œuvre des matériaux qui ne soit admirable. Toutes les parties vives sont en brique (à arêtes rectilignes, pour les distinguer des piles internes, où la brique a une surface bombée). Au départ de l'arc, les briques sont appareillées en tas de charge: le décrochement de chaque assise dessine un intrados en escalier. Au-delà du rein de la voûte, les briques deviennent appareillées en plate-bande; la nervure segmentaire en spirale qui unit les deux moitiés de l'arc est réalisée en ciment (ceci pour éviter une taille à angle aigu de la brique, qui se casserait sur l'arête). Les compartiments des voûtes étant en brique plate, il reste les remplissages des murs qui sont, eux, composés par petites assises régulières de moellon piqué — déterminant un mur mince, formé de simples panneresses (dont l'aspect et la dimension s'apparentent fort à celle de la brique, excepté pour la couleur).

Le mur ondulé de la chapelle se prolonge dehors, le long du fossé dégagé sur les faces latérales de la crypte afin d'en permettre l'éclairage: les immenses oculi des baies sont coiffés par une sorte de galbe revêtu de céramique polychrome (qui en assure l'inaltérabilité et signifie en même temps leur importance). Un mince treillis métallique, formé de nœuds losangés, protège des verrières en verre dépoli que Gaudi, manquant d'argent, avait badigeonnées de couleurs vives. Cette paroi, restée inachevée, devait se terminer par un chaperon ondulé, tout le haut du mur étant formé d'une sorte de maillage losangé.

Au-delà de l'enveloppe inférieure, le plan de l'église haute se rétrécissait en se recentrant sur l'anneau intermédiaire des colonnes de la crypte. On connaît le projet de Gaudi par les photographies de la maquette en cordelettes et en toile qu'il avait réalisée dans son atelier.

Car c'est bien là l'aspect le plus étonnant — et le plus révolutionnaire — du projet de la colonia Güell: pour étudier la structure du voûtement, Gaudi avait eu l'idée de renverser entièrement la maquette, c'est-à-dire de la construire à l'envers, en partant du plafond et en inversant le problème des charges. Une série de cordelettes figurait les arcades; des petits sacs remplis de sable y étaient suspendus au niveau de la retombée des poussées, leur poids étant calculé proportionnellement au cubage de matériau nécessaire pour l'édification de chaque voûtain. Gaudi introduisit ensuite des remplissages en toile et fit photographier la maquette sous divers angles (il procédait donc pour l'architecture exactement comme pour la sculpture). De ces photographies, il tira ensuite plusieurs dessins exprimant la silhouette de l'édifice et son volume intérieur. Les vues de la maquette et les reproductions des dessins, d'après une photographie de 1910, ont été conservées; elles permettent de se rendre compte de l'aspect qu'aurait dû avoir l'édifice.

A l'intérieur, Gaudi avait tracé des arcs paraboliques, dont la courbe résultait de la conception même de la maquette. Le tracé parabolique, qu'on a reconnu plus tard pour le système le plus logique dans l'étude de la descente des forces, lui avait été inspiré par les analyses de Viollet-le-Duc sur les systèmes de contrebutement dans l'architecture médiévale (article « Construction » du Dictionnaire). « Le gothique est un art de formule, écrivait Gaudi. Il n'apporte aucune solution véritable au problème des très hautes nefs. Mon but est de lui donner une vie que ses jeux de compas n'atteignent pas. Pour commencer, il faut rendre les structures dynamiques; le schéma traditionnel gothique est un système mort; il pourrait être comparé à un être humain dont le squelette, au lieu de suspendre harmonieusement les différentes parties du corps, serait écrasé par le poids des chairs à soutenir et aurait besoin de béquilles dans tous les sens. Les contreforts et les arcs-boutants sont des structures parasites, incapables de renvoyer de façon dynamique et vivante la poussée exercée par le poids de la voûte... »

Ces phrases rappelent étrangement les critiques que Louis-Auguste Boileau adressait un demi-siècle plus tôt aux arcs-boutants médiévaux « forêt d'étais qui masque presque entièrement l'ordonnance des fenêtres ». La « cathédrale synthétique » de Boileau utilise déjà, d'ailleurs, l'arc parabolique pour le dôme de la croisée et tend à reverbérer la lumière sur les surfaces curvilignes des voûtains de la couverture. Nul doute que Gaudi ne se soit souvenu des projets utopiques de son aîné lors de l'élaboration de la chapelle Güell.

Dans ce gothique transfiguré, l'ossature n'est plus qu'un mince réseau ossifié recevant l'habillage translucide des verrières: les maquettes que Gaudi a réalisées et les dessins qu'il a ensuite faits pour l'intérieur de l'édifice expriment bien cette luminosité quasi irréelle d'un espace intérieur plongé simultanément dans l'éclairage latéral des grandes fenêtres et la lumière réfléchie des ouvertures supérieures ménagées sous les dômes. Quittant le jour dramatique, contrasté de la crypte, on pénétrait au sein d'une ambiance lumineuse, multidirectionnelle, dans un éclairage en quelque sorte paradisiaque.

« Organiser l'espace, a dit Gaudi, n'est pas seulement construire des structures, c'est aussi les recouvrir, les faire vivre et surtout leur faire perdre de leur matérialité, les spiritualiser à travers une ornementation nouvelle »: le projet de la Colonia Güell répond entièrement à cette définition.

A l'extérieur, Gaudi avait prévu un grand portail à trois baies, flanqué de deux ailes à tourelles coniques

(Suite en page 20)

Ci-contre: La silhouette générale de l'édifice est dominée par l'importance du crypto-portique, dont la maquette montre pourtant qu'il ne devait être qu'un détail, une fois l'église achevée. Placée dans un bois de pins, la construction se confond avec lui par ses formes et ses coloris.

Pages suivantes:

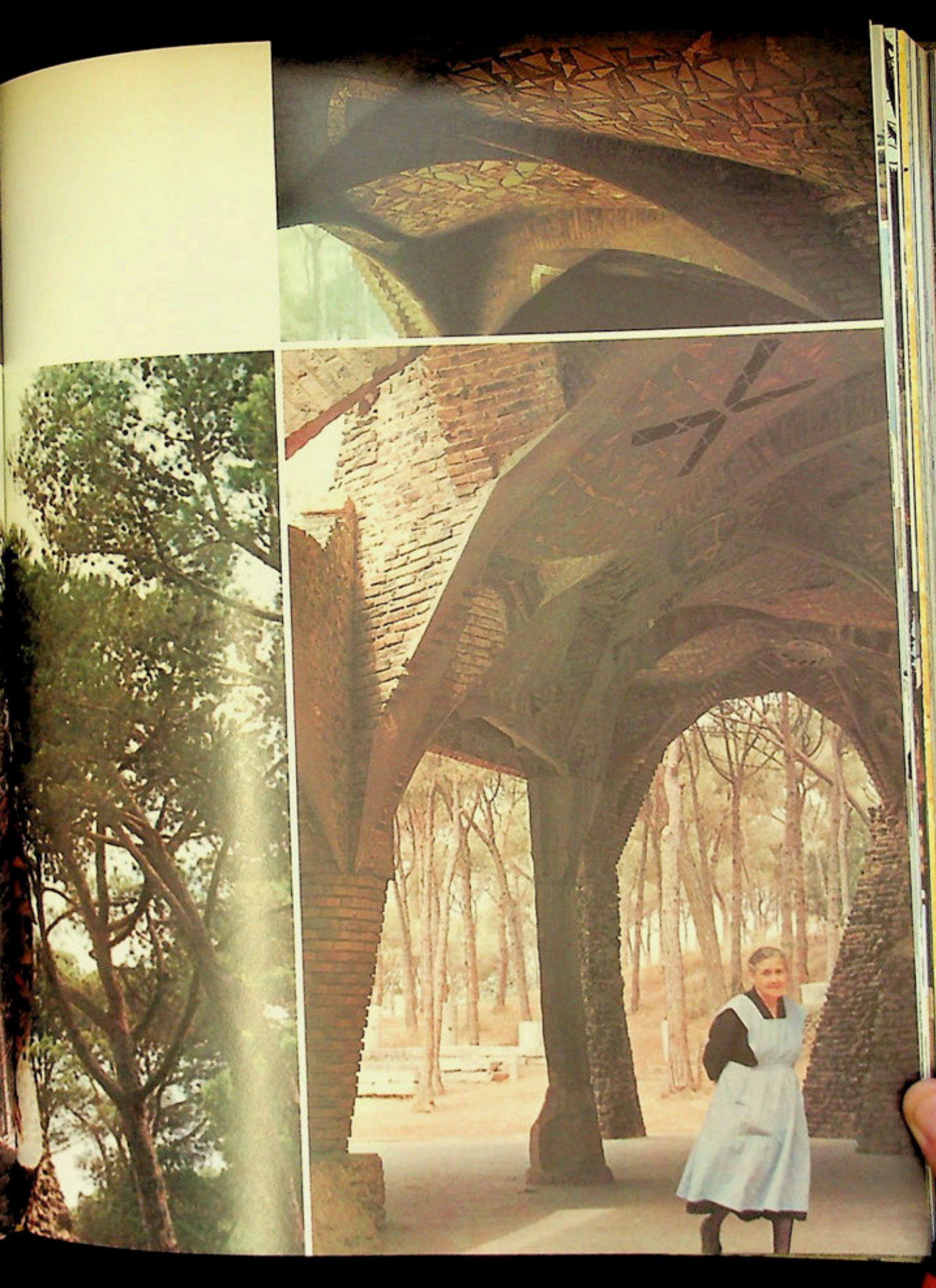
1 *La grande rampe de l'église haute suit le profil du terrain, dont elle se décolle peu à peu pour parvenir à la plateforme de l'église supérieure. C'est ici que devait se situer le triple portail d'entrée: seuls les piédroits et le linteau de pierre ont été bâtis.*

2 *La diversité des matières qui constituent les murs du portique est le reflet d'une pensée stricte, opposant parties vives et remplissages et distinguant ensuite l'espace interne de la crypte — où domine la coloration de la brique — des teintes sombres (gris, noir et vert) d'une enveloppe confondue avec les plantations — tandis que les soubassements de la rampe sont faits de moellons bruts en calcaire grossier, qui se confondent avec le sol.*

3 *Le mur ondulé de la crypte est percé d'ouvertures prises comme des lèvres dans la paroi. Les petites assises de pierre cèdent brusquement la place à l'éclat polychrome des céramiques ou des verrières et à la fine résille de leurs grillages.*

4 *La construction des plafonds du cryptoportique est une démonstration remarquable des théories de Gaudi: on aperçoit ici les arcs en briques, construits d'abord par assises décrochées jusqu'au rein de la voûte puis, au-delà, formant une plate-bande. Les deux nervures croisées qui les complètent sont en ciment (avec des incrustations de mosaïque). L'intrados de l'arcade est vrillé, tandis que les voûtains acceptent un profil convexe, comme celui d'une toile posée sur l'ossature. Le revêtement de ces couvertures est formé de briques plates triangulaires, soulignant leur caractère de remplissage.*

5 *L'espace du cryptoportique crée une transition entre la lumière violente du dehors — rappelée par l'éclat de quelques points de mosaïque — et l'ombre de la crypte, tandis qu'inversement on passe des matières granuleuses et des teintes sombres de l'extérieur au revêtement lisse et à la coloration chaude de l'intérieur. L'unique pile de pierre isolée sous la voûte a une signification symbolique; elle préfigure les quatre colonnes qui, dans la crypte puis dans la nef haute, encadreront l'autel.*



PIERRE SZEKELY
sculpteur et architecte

PAR PIERRE JOLY

Avec le recul du temps, l'art pourrait apparaître comme un phénomène presque anonyme. Il est aussi facile de dater une toile impressionniste que de l'attribuer à Monet, ou à Pissarro, à Pissarro ou à Cézanne... C'est sur le moment la fortune des « petits maîtres » qui puisent le meilleur de leur inspiration à cette grande source commune de l'art qu'est la sensibilité d'époque.

Réfléchissons simplement à ceci, que les manières de peindre, ou de sculpter, évoluent d'un même pas: la sculpture du métal est aussi caractéristique des années 50 que la sculpture monumentale, et ce qu'on a appelé l'architecture-sculpture, le sont des années soixante, et que les matières plastiques, les couleurs vives, l'aspect d'objets industriels de la sculpture la plus récente. Il y a vingt ans, l'action painting commençait à apparaître sur le devant de la scène. Il y a dix ans, les tableaux se chargeaient de matière et Dubuffet peignait les « Terres ». Mais bien sûr, avec le temps, le flot anonyme retombe et seuls quelques robustes nageurs résistent au courant, qui porte ses eaux sur d'autres rives.

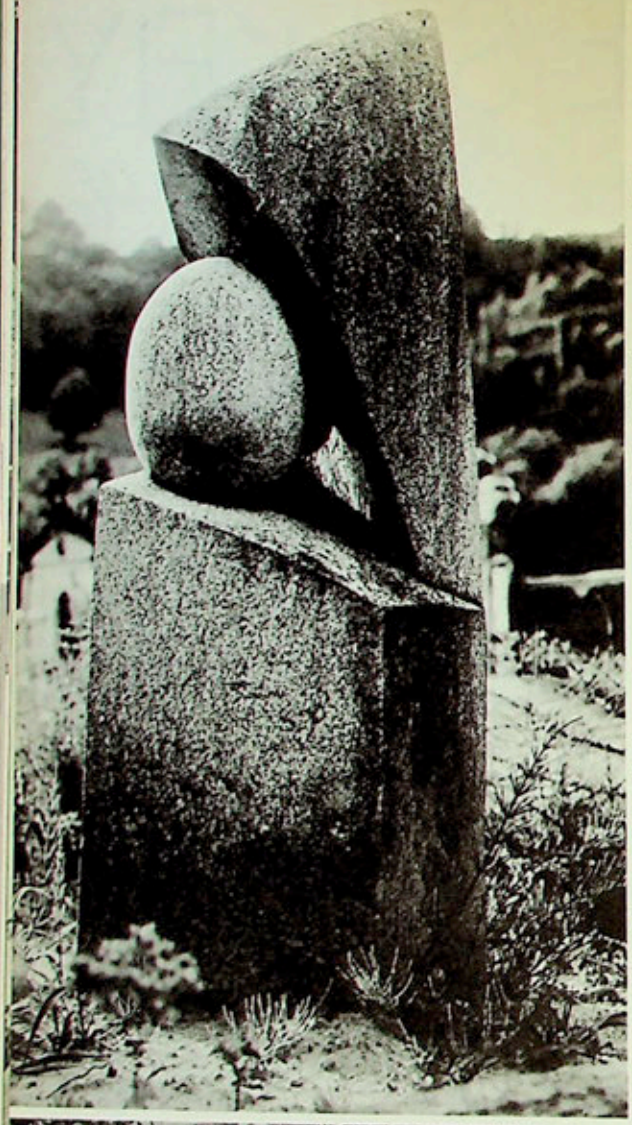
Ceux-là sont les inventeurs. Ils n'ont que faire des modes qui passent. Ils restent, inébranlablement fidèles à eux-mêmes, à ce qu'on appelle leur style, et qui est le langage qu'ils ont trouvé pour dire leurs découvertes, les choses nouvelles qu'ils ont apprises sur le monde. Leur biographie, quand on l'écrit, ne peut être dissociée de l'histoire de l'art de leur temps, voire de l'histoire tout court. On dit qu'ils marquent leur époque. Ils changent même parfois la face des choses. J'ai là-dessus une anecdote singulière. Un peintre aujourd'hui presque oublié, Simon Lévy, écrivait un jour d'Aix-en-Provence au critique André Salmon: « Je suis actuellement dans les environs d'Aix, dans un pays qui porte le souvenir de Cézanne; il y a sûrement travaillé; en tous cas, bien des formes rappellent la structure de ses tableaux et la Montagne Sainte Victoire semble un monument érigé à sa gloire ». Étrange renversement de la perspective: Aix ressemble aujourd'hui à Cézanne et il s'est fait dernièrement tout un mouvement pour qu'on préserve le parc du Château Noir, convoité par la promotion immobilière et qui deviendrait ainsi, comme le voulait Simon Lévy, un monument à la gloire du peintre.

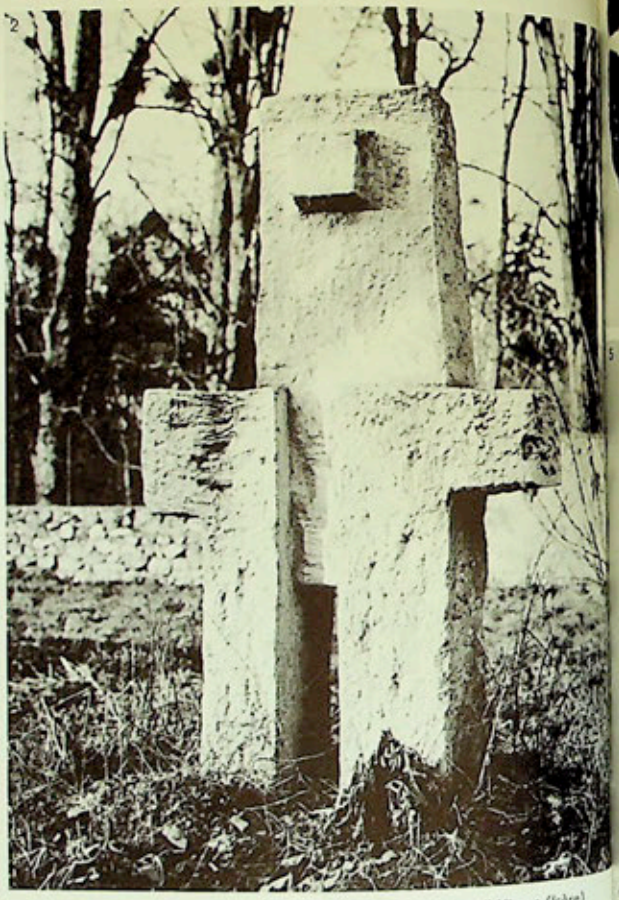
L'artiste n'est pas aussi seul qu'on le prétend. Il se tisse, entre lui et les autres hommes, un réseau serré de relations, parfois insaisissables, mais dont le temps révèle peu à peu la nécessité. C'est dans cet échange difficile, mais jamais tout à fait interrompu, que se découvre ce que j'ai appelé tout à l'heure la sensibilité de l'époque — autant vaudrait dire la pensée de l'époque, si l'on veut bien admettre que la pensée peut s'exprimer avec autre chose que des mots. Mais cette découverte n'est pas accordée à tous. Il ne suffit pas, on l'a bien compris, d'avoir voyagé au pays de Cézanne pour devenir un Cézanne. Il n'est pas si facile d'être explorateur. Un mot de Pierre Székely aidera à comprendre la différence. « Si je vais en Afrique, me disait-il l'autre jour, puisque je ne connais pas l'Afrique, c'est une exploration. Mais pour être Stanley, ou Livingstone, aujourd'hui, il faudrait tout au moins que j'aille plus loin que la lune. » L'avantage de l'artiste est que dans le monde des hommes, dans leur monde intérieur surgissent parfois des terres inconnues, voire des continents entiers. Car la carte de cet univers-là n'aura sans

Deux sculptures monumentales de Pierre Székely: 1 « Soleil Bipède », sculpture en béton projeté sans coffrage (hauteur: 12 m.) érigée en 1968 au bord de la Route de l'Amitié Internationale ouverte pour les Jeux Olympiques de Mexico. 2 « Signe de la Cité », sculpture en granit du Tarn travaillé à la flamme (hauteur: 6 mètres) destinée au Lycée de Vernon, dans l'Eure (architectes: Pottier et Tessier).

Photos Pierre Joly et Vera Cardot

sculptures





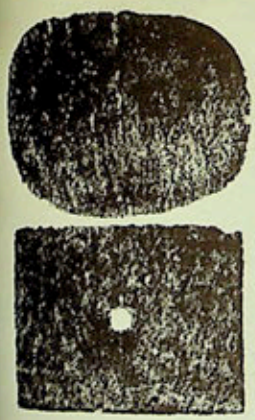
1 « Signe métaphysique », sculpture érigée dans le cimetière d'Albenc (Isère) en 1956.
2 « Humain », sculpture en pierre d'Euville (1962. Dans le jardin de l'artiste à Marcoussis).
3 « Noosphère », sculpture en pierre de St-Maximin (1966. Musée National d'Art Moderne à Paris).

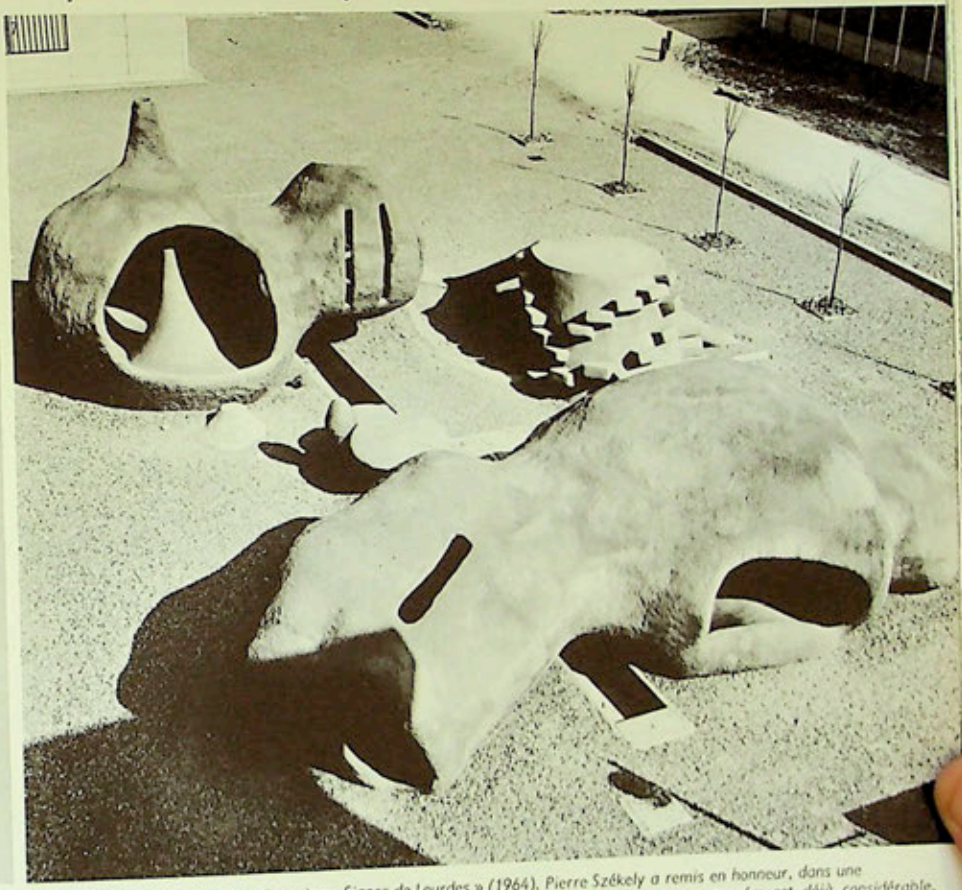
doute jamais fini d'être dressée, puisque ses limites ne sont autres que celles de l'imagination.

Cette image de l'explorateur me semble assez bien convenir, pour évoquer Pierre Székely, tel qu'il m'est apparu la première fois, à peine arrivé de sa Hongrie natale. Venait-il visiter l'Afrique, ou l'au-delà de la lune? Le doute était encore permis. Quel peintre n'a pas rendu visite à Cézanne? Quel sculpteur n'est pas allé chez Brancusi? Il venait en tous cas, comme beaucoup d'autres, du fond de l'Europe à Paris qui était alors la Ville, en vrai roi-mage (je peux bien oser la comparaison, puisque les rois-mages sont devenus légendaires...) portant avec lui sa seule richesse, cet héritage d'art qu'il avait reçu de son peuple.

Son art se voulait alors comme un art populaire. Mais il lui apparaissait en même temps que les images dont il se servait n'étaient qu'apparemment comprises. Leur transparence même, leur lisibilité était obstacle. Elles ne donnaient à voir que des choses déjà vues, des leçons apprises et dont le sens était parfois équivoque. Il fallait donc pousser plus avant l'exploration. Ainsi commençait-il à vivre pour lui-même, en lui-même, le drame qui habite l'art contemporain. Car le changement qui est survenu, et qui ne cesse de survenir dans l'art, depuis quelque soixante ans, n'est pas, quoi qu'on pense, un changement dans la forme. C'est une crise de conscience. On n'a jamais bien compris la signification immense de l'apostrophe lancée par G. Apollinaire à Picasso: « Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et

espaces de jeux





4, 5 et *6* Estampes de la série des seize « Signes de Lourdes » (1964). Pierre Székely a remis en honneur, dans une variante personnelle, la vieille technique chinoise de l'estampage sur pierre. Son « œuvre gravé » est déjà considérable.
7 « Univers de Jeux »: sculptures en béton projeté sur métal déployé, destinées à l'aire de jeu d'une école, dans le Village Olympique de Grenoble (1967).

romaine... » Qu'est-ce que cela voulait donc dire: « vivre dans l'antiquité grecque et romaine »? Cela voulait dire vivre sur un mensonge, le mensonge d'une certaine harmonie, d'un certain accord de l'homme avec l'univers qui est précisément ce que l'on a appelé « le miracle grec ». Le miracle grec, cela veut dire que la peur primitive de l'homme en face de l'univers a été vaincue. L'homme connaît le monde. Mais l'apostrophe d'Apollinaire signifie qu'une autre peur est née, celle de l'homme en face de lui-même.

Nous sommes désormais des hommes pour qui l'homme est un inconnu, des hommes à qui l'image même de l'homme devient étrange, étrangère. Cela éclate très tôt dans la peinture, en cette surprenante année 1907 où Picasso peint les « Demoiselles d'Avignon ». La sculpture hésitera longtemps, malgré Gabo et Pevsner à explorer ces terres nouvelles. Elle met beaucoup de temps à s'écarter de la tradition — comme si elle ne pouvait rien célébrer d'autre que l'accord de l'homme et du monde, dont le nu est resté depuis plus de deux mille ans le symbole. Cela tient sans doute à sa nature même. La pensée du sculpteur ne peut, comme celle du peintre, rester dans l'imaginaire. Elle doit devenir objet et comme tel trouver sa place dans le monde des choses, dans l'espace du réel. C'est pourquoi le sculpteur est sans cesse occupé à confronter son ouvrage aux arbres, aux architectures, aux nuages qui passent, à l'étendue. C'est pourquoi la sculpture est le lieu de l'affrontement le plus dramatique entre l'homme et l'univers.

Pierre Székely, on le sait déjà, voulait être sculpteur. Il découvrait en même temps qu'il lui faudrait alors inventer une autre harmonie. Je ne sais par quel chemin il a commencé sa découverte. Les commencements sont toujours obscurs, parce que l'invention est justement ce qui échappe à tout raisonnement, à toute analyse: l'insaisissable. J'ai d'ailleurs perdu de vue Pierre, à ce moment difficile de son existence. Nous l'avons tous, je crois, perdu de vue. J'imagine seulement qu'il était occupé à apprendre que le chemin qui mène vers les autres passe par la solitude. Et la solitude veut un apprentissage terrible... Je n'ai donc pas suivi les pas de l'explorateur — mais je peux dire quelle découverte lui est échue. Et cette découverte, c'est la découverte du signe. C'est à peine une nouveauté, aujourd'hui, puisque la sémiologie est à la mode. Mais on voudra bien convenir que le sculpteur avait, sur ce terrain, l'avance confortable que l'art garde presque toujours sur la philosophie (je parle en philosophe...) parce que l'art pressent, avant même de savoir. L'intuition vient avant le discours.

espaces de jeux

1 Espace de jeux pour un ensemble d'habitations à Verneuil (Yvelines). Székely poursuivait avec ces projets, non sans humour, une sorte de double jeu: il s'agissait aussi de rendre sa sculpture acceptable dans la cité, « praticable », comme il disait. Il faisait en même temps l'apprentissage d'espaces proprement architecturaux.

Je ferais donc aussi bien de dire, non que Pierre Székely découvrait alors le signe, mais que le signe se découvrait à lui, sans qu'il en ait d'abord pris clairement conscience.

Qu'est-ce qu'il faut donc entendre par signe et n'y-a-t-il pas à l'usage des signes quelque précédent qui puisse nous mettre sur la voie de la découverte du sculpteur? Il y en a un, bien sûr, et il est évident. Parmi les peuples qui accédaient à un niveau élevé de la civilisation, certains ont commencé d'écrire, non en représentant les sons qu'ils prononçaient, mais bien les idées qu'ils concevaient. Leur écriture était dite idéographique. On a conservé le nom de « hiéroglyphes » aux idéogrammes des anciens Egyptiens — « signes sacrés ». Cette forme d'expression avait en effet des caractères bien singuliers. Elle avait en partage l'évidence de l'image — et le secret de la pensée. Elle était apparemment la plus facile, en vérité la plus difficile d'accès. Bref, elle avait besoin des dieux, ou des prêtres pour interprètes.

Maintenant, imaginez un langage dont les signes seraient inventés au fur et à mesure des besoins — non pas toutefois au hasard, mais selon certains principes, principes stylistiques, et qui manifestent la continuité de la recherche: vous aurez, je crois, une représentation assez exacte de la découverte de Pierre Székely. L'analogie ne doit bien sûr pas nous tromper: il ne s'agit pas de symboles, dont le sens est déjà clair et ne révèle que d'anciennes vérités. Il s'agit de signes qui signifient des vérités nouvelles, inexplorées. Leur évidence n'est donc pas dans la force de l'habitude, mais dans la force même de la vérité qu'ils proclament.

Tel est, à mon sens, le maître mot de la sculpture de Pierre Székely. Plusieurs critiques, et parmi les plus connus, ont voulu en faire un « sculpteur de la matière ». C'est un non-sens, ou une tautologie. Une certaine critique d'art fait là son plus mauvais travail: non seulement elle ne met pas sur la voie, mais elle égare. Il faut donc bien lui tourner le dos. Quel sculpteur, en effet, pourrait se passer de la matière, si ce n'est justement Pierre Székely, qui rêve de sculptures immatérielles, ou dont le seul matériau serait l'air, invisible, seulement respirable? En fait, la matière, c'est-à-dire l'aspect de surface, le grain, la couleur du matériau n'intéresse Pierre Székely que parce qu'il y trouve l'accident, le hasard qui donne à son ouvrage ce qu'on est convenu d'appeler la « vie », c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'imprévisible. Mais il est clair que l'accident n'est pas le but de sa sculpture. C'en est le pas de côté, l'hésitation, le trébuchement qu'on voit même chez le fauve chassant sa proie, parce que le fauve n'est pas une machine à tuer. Le but, c'est la signification. Ce caillou de granit, usé par quel torrent, oxydé par quelle atmosphère, roulé par quelle érosion millénaire? c'est une pierre trouvée, qu'on croirait tombée de quelque planète lointaine et différente. Mais dans cette pierre, le sculpteur a imprimé sa pensée avec une force décisive. Il l'a marquée comme une bête et l'a jointe à son troupeau, se mesurant presque avec violence, en tous cas avec détermination, à l'empreinte laissée sur la roche par le hasard millénaire. La seule particularité de la technique de Pierre Székely, c'est qu'il emploie, pour la taille de la pierre, un outillage mécanique, concurremment avec l'outillage traditionnel. Pourquoi? parce que ces outils existent et que, si l'on peut en maîtriser l'usage, s'en priver serait un anachronisme. Mais surtout parce que, permettant le sciage, la perforation, l'évidement, ils marquent plus profondément dans la matière l'empreinte de la pensée.

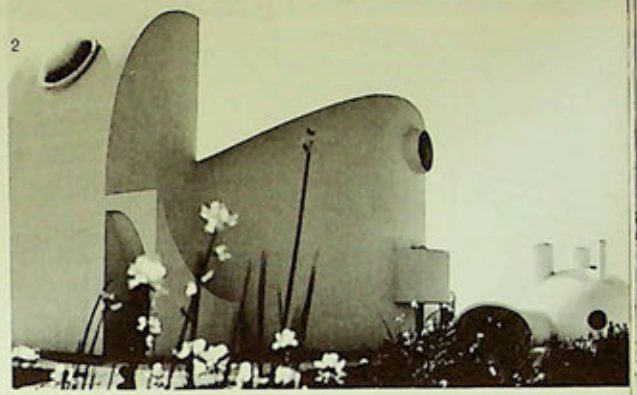
C'est parce qu'il n'est pas un sculpteur de la matière que Pierre Székely s'est si fort enthousiasmé pour la technique de la sculpture à la flamme. C'est en effet la seule manière de travailler le granit qui ne laisse pas d'autre trace que celle du temps. C'est la seule façon d'imiter la manière inimitable qu'a le temps de modeler la matière: par l'usure. Encore une fois, à cette usure du temps, le sculpteur ne veut rien ajouter que ce qui est vraiment l'ouvrage de l'homme: la signification. Naturellement, comme tout langage, celui-ci aspire à l'universel. Pendant un moment, le chemin de l'universalité a été cherché dans une pensée religieuse. De cette époque datent les portraits et les signes spirituels, souvent consacrés à des saints, c'est-à-dire à des héros de la spiritualité. Mais peu à peu la recherche de Pierre Székely nous fait assister à l'invention d'une héraldique dont les signes ne se rapportent à aucune réalité historique, mais sont à l'image de

la vie même, considérée dans l'absolu, comme toute pensée mystique s'est toujours efforcée de la saisir. Mais, je le répète, ces signes inventés par un seul veulent être langage de tous, et ils ne seront rien s'ils ne changent la face des choses — comme nous l'avons vu tout à l'heure des paysages cézanniens. Fantastique ambition, mais légitime et davantage: nécessaire. La pensée d'un seul doit devenir la vérité de tous: cette contradiction est la contradiction fondamentale de l'art. On comprend donc que Pierre Székely ait ressenti — on pourrait aussi bien dire: de naissance — le besoin de voir son œuvre échapper au silence de l'atelier. Quelle chance aurait-elle eu de toucher un vrai public, si elle restait une affaire entre lui et quelques collectionneurs ou quelques initiés? Il lui fallait donc la rue, la place publique, le paysage. Il y a, dans la sculpture, une ambition de la totalité: quel sculpteur n'a pas rêvé de sculpter l'espace entier, la totalité de l'étendue? Ce rêve habite Pierre Székely et je n'en veux pour preuve que le commentaire, qu'il a écrit lui-même, de son travail pour l'église St. Etienne d'Andernach, au bord du Rhin: « La lave noire, écrit-il, couvre la terre dehors, dedans. Le sol s'élève et des reliefs, un grand relief le tout, servent la masse, le célébrant, le verbe, le baptême, le livre, le secret, le don. » « Un grand relief le tout », c'est un rêve de sculpteur, et c'est aussi un rêve d'architecte. En effet, quel meilleur moyen a l'artiste, aujourd'hui, de s'adresser au public, si ce n'est l'architecture? Seule l'architecture a ce privilège de répondre à un besoin matériel, à une exigence — osons le mot: économique. Seule donc elle peut à coup sûr porter au-dehors la signification. Elle devient le lieu privilégié d'un art quotidien. On ne peut donc s'étonner de voir un sculpteur, un inventeur de formes, s'attacher à inventer des formes qui puissent être construites, c'est-à-dire un jour habitées.

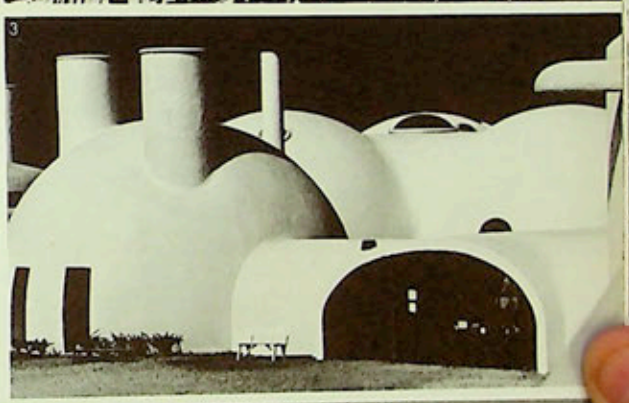
Le vieux « partage des tâches » hérité de l'académisme, ou même du Moyen-Age, est remis en question. Le sculpteur ne se contentera plus d'orner des pilastres ou de sculpter des linteaux. La sculpture a, depuis cinquante ans, découvert que la forme sculptée était proche parente de la forme construite. Elle pose en termes nouveaux le problème, aujourd'hui si difficile, de l'invention des formes architecturales. On entend souvent dire, aujourd'hui, que les architectes « ne savent plus quoi inventer ». Il y a — qu'on me pardonne ma franchise — plus d'une vérité dans ce langage populaire. Mais si les architectes ont tant de peine à inventer, c'est qu'ils ont perdu la ressource de la tradition, la facilité de la tradition. Réfléchissons un peu là-dessus, puisque aussi bien le malaise de l'architecture est un sujet de réflexion qui me hante et que je ne sais pas me retenir d'aborder, à propos et hors de propos... Prenons l'exemple d'une église. La description de la messe, telle que vous la trouverez dans la préface du nouveau Missel Romain, par exemple, est la description d'un ensemble complexe de relations entre les divers membres de l'assemblée ecclésiale. Ces relations, dont certaines sont symboliques d'autres relations, transcendantes, s'expriment à travers l'ordonnance de l'assemblée, le déroulement de la cérémonie, la parole, le spectacle, etc... Le bâtiment est, dans tous ses aspects, le lieu de cet ensemble de relations, et de beaucoup d'autres: l'église traditionnelle était bâtie pour répondre aux besoins bien définis de la liturgie. Mais le clocher dominait le village, l'église de ville était assiégée de maisons: elle était au centre de la vie urbaine. La forme et la situation de l'édifice réalisaient, en fin de compte, les relations des hommes avec leur foi, dans

beg meil, un village de vacances

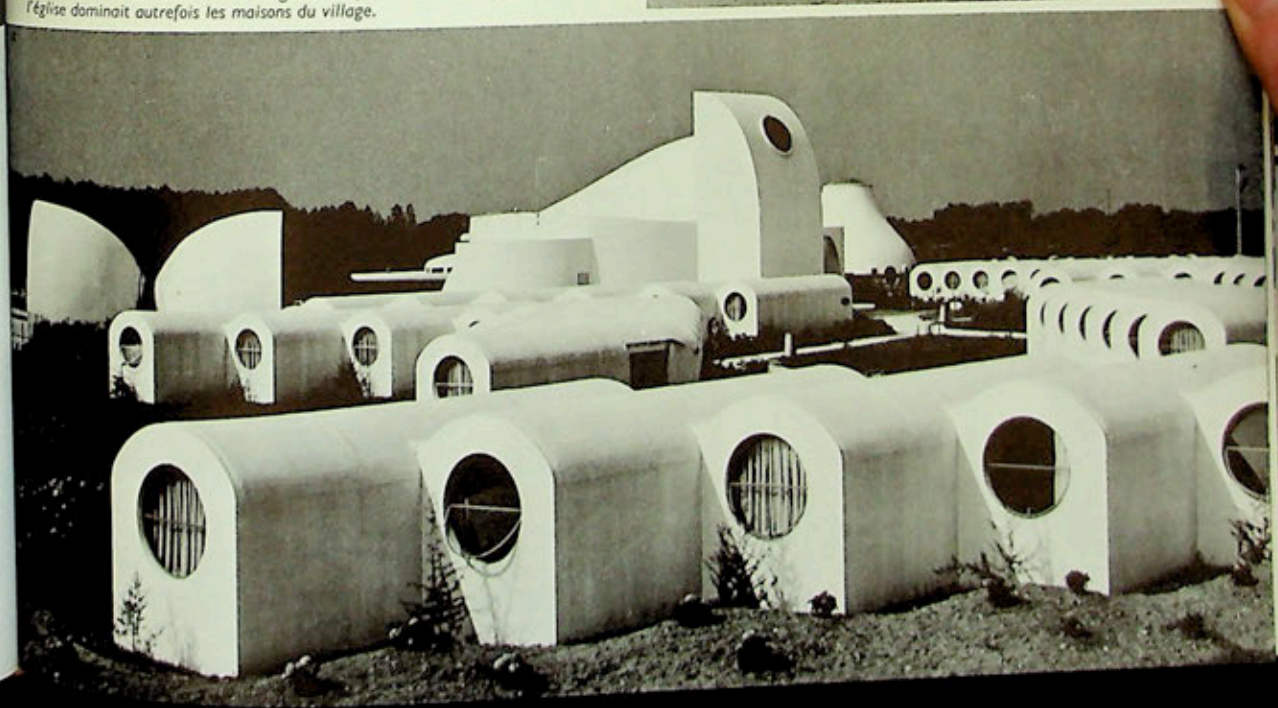
2



3



2, 3 et 4 Le village de vacances de Beg-Meil, conçu en 1965, a été réalisé de 1967 à 1969 par Pierre Székely en collaboration avec les architectes Henri Mouette et J. F. L'Ollivier. 2 Vue du centre culturel. 3 L'ensemble des salles communes. 4 Les bâtiments d'usage collectif dominent les bungalows comme l'église dominait autrefois les maisons du village.

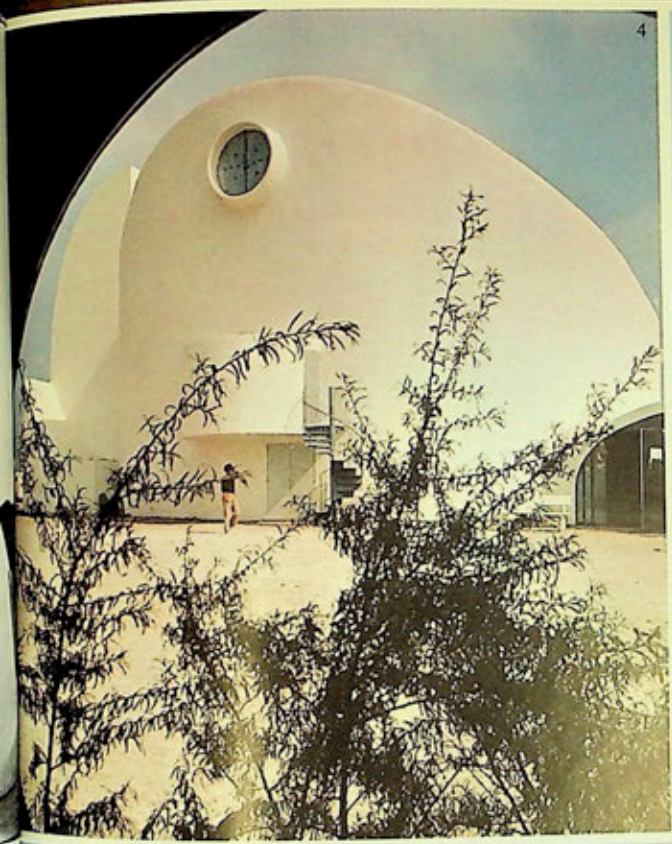


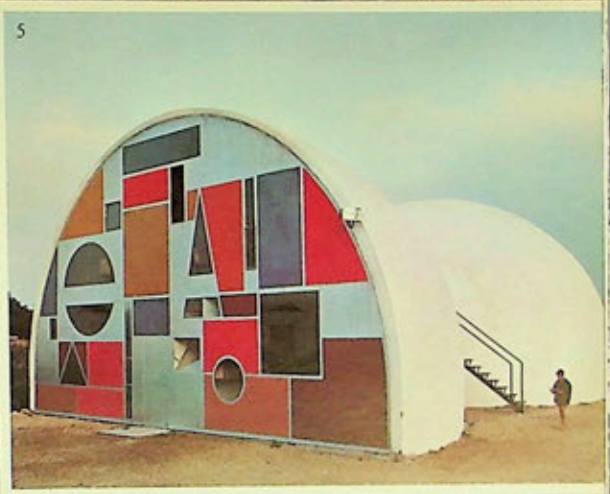
leur travail, dans leur vie familiale ou publique, dans leurs amours. Cependant, l'architecte qui recevait la commande d'une église n'avait pas à coordonner tous ces éléments dans une forme entièrement inventée. La plupart des éléments dont il avait besoin existaient sous la forme d'églises déjà construites, dont il « s'inspirait », selon l'expression consacrée, et dont il devait seulement adapter la forme aux données particulières de son projet. Bien sûr, il ne servirait à rien de regretter cet âge d'or. Le mouvement qui emporte notre société laisse bien loin derrière lui tous les archétypes, si vénérables soient-ils. Tant pis pour ceux qui s'accrocheraient encore à des formes garanties par l'histoire et s'efforceraient de les reproduire, sans voir qu'il n'est plus possible désormais de vivre d'imitations. Comment traduire dans des formes de convention la situation nouvelle de l'Église, par exemple, dans le monde d'aujourd'hui ? Mais il y a une autre manière de fuir l'écrasante responsabilité qui pèse désormais sur les épaules du concepteur. C'est de s'en remettre à des règles, à une conduite apparemment logique, qui permette de déduire la forme du rôle qu'elle est censée remplir, de cet usage pour lequel on a emprunté, voici quelque cinquante ans, un terme fort impropre, le terme de fonction. Peu de mots auront davantage contribué à égarer la réflexion sur l'architecture. Et peu de doctrines auront, plus que ce rationalisme architectural des années vingt, engagé la recherche dans une impasse dont elle a peine, aujourd'hui encore, à sortir.

La biologie avait depuis beau temps abandonné le postulat idéaliste selon lequel « la fonction crée l'organe ». Mais l'architecture croyait encore qu'un bâtiment trouve sa forme satisfaisante s'il répond parfaitement à ses fonctions. Davantage, on imaginait qu'un bâtiment serait beau, si seulement il répondait à ses fonctions. Ces sophismes se heurtent à deux constatations. La première a été formulée par mon ami Shadrach Woods dans la présentation qu'il a faite du projet pour l'Université de Berlin. « Une université, écrivait-il, est un ensemble architectural dont nous connaissons quelques-unes des fonctions, sans pouvoir les connaître toutes. » L'autre est d'un philosophe américain, qui remarquait que « toute forme architecturale est susceptible de multiples fonctions », — vérité que d'ailleurs l'expérience vient confirmer chaque jour, tant nous sommes habitués à faire maint usage imprévu de notre héritage immobilier.

Cet absurde « fonctionnalisme » est évidemment aux antipodes de la pensée de Pierre Székely. Bien sûr le village de vacances de Beg Meil répond aux exigences d'un programme très particulier, établi par un maître d'ouvrage qui disposait d'une solide expérience: l'Association Familiale « Renouveau ». La construction satisfait en outre à des contraintes économiques très sévères, dont le client ne pouvait évidemment se dispenser. Székely est, après tout, presque le seul à avoir réussi, sculpteur, à construire des bâtiments de bon usage, non des architectures de parade, ou d'un caractère expérimental, mais des bâtisses qui rendent bon service. Mais c'est pour lui la moindre des choses. Il lui importait davantage d'observer qu'une part de la vie sociale a trouvé refuge dans le loisir (du moins dans le loisir populaire). Le travailleur, qui toute l'année a sa journée presque entière occupée par le travail ou le déplacement, retrouve en vacances une disponibilité (c'est presque un pléonasme) et une

1 Vues de nuit, les salles à manger et les salons forment une composition sur le thème de la calotte sphérique.
2 La cuisine est dominée par un haut volume torique destiné à l'éclairage.
3 Vue générale du village depuis la digue de mer.
4 Aspect du centre culturel.
5 Les ateliers d'adolescents sont inclus dans des formes hémisphériques, fermées par des panneaux de verre et de métal. Le dessin des panneaux est de Véra Székely...
6 ... ainsi que les vitrages du jardin d'enfants.
7 L'ensemble des bâtiments a de loin une silhouette sculpturale, mais d'une sculpture composite, dont les éléments sont en général de forme simple et géométrique.

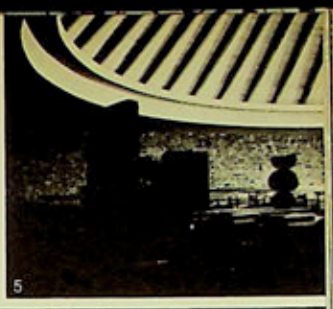

4


5

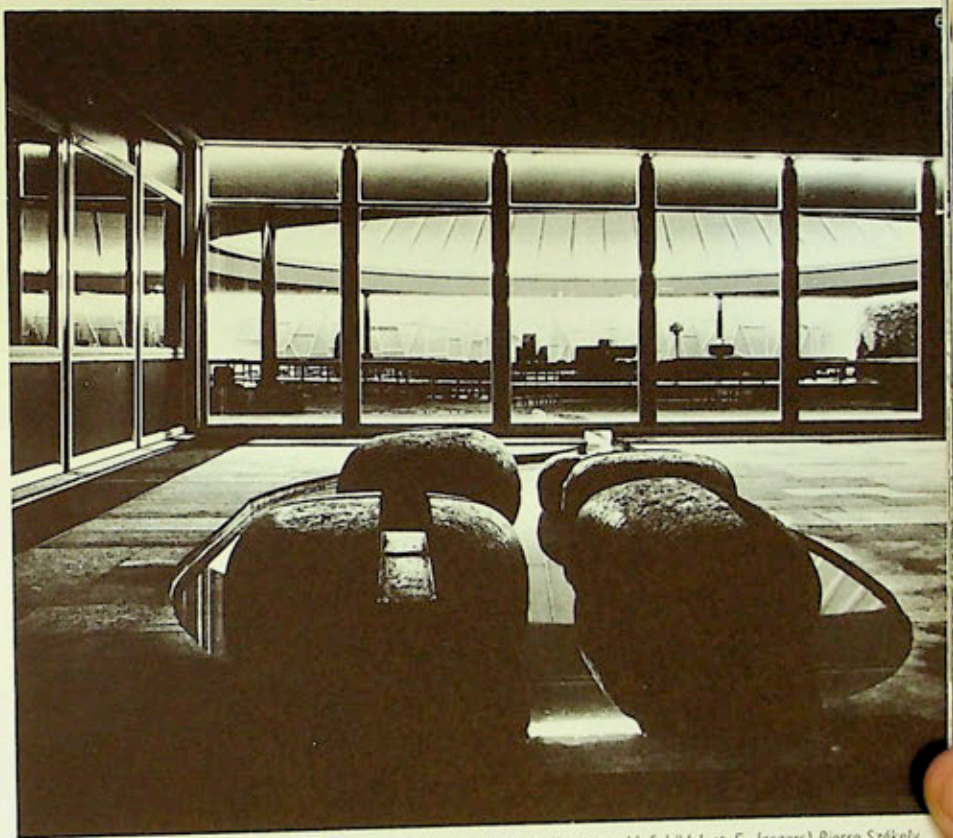
6

vitraux pour un carmel

sculptures pour une église


5

1-4 Amené par la force des choses, par un concours de circonstances qu'il n'a ni prévu, ni voulu, à réaliser lui-même les vitraux de l'église du Carmel de Valenciennes (voir l'Œil, n° 138, juin 1966), Pierre Székely invente, tout d'abord, la solution technique appropriée. Les vitraux traditionnels ne pouvaient guère convenir, trop lourds et trop fragiles dans leurs armatures pour être posés ainsi, en plafond. Mais un matériau existait, qui possédait les qualités nécessaires: l'Altuglas, verre de résine, verre organique, qu'on pouvait colorer dans sa masse ou peindre comme on avait autrefois peint sur verre. Pierre Székely sait fort bien que la peinture est chose profondément différente de la sculpture, ou de l'architecture: elle ne cherche pas à échapper à l'intériorité. Lui-même n'est pas et ne se veut pas peintre. Il se bornera donc à énoncer, sur la peinture, un théorème dont la rigueur mérite un examen attentif. La peinture, énonce-t-il tout d'abord, est la liberté même et il le prouve en mettant en œuvre les moyens infiniment variés que la peinture de geste avait élaborés depuis plus de vingt ans. Mais il dessine en même temps les limites de la liberté du peintre: c'est le réservoir immense des formes naturelles. Pierre Székely peindra donc pour Valenciennes douze vitraux, à l'image des douze Pierre de l'Apocalypse. Le sens de cette peinture imitative est clair: elle marque les bornes où notre imagination nous découvre comme conscience du monde où nous sommes.



5 et 6 Pour l'église Sankt Stephan d'Andernach, en Rhénanie (1968. Architectes: H. Schädel et E. Jaegers) Pierre Székely a choisi un pavement de lave, tiré d'une carrière locale, et sculpté dans le même matériau tout le mobilier liturgique: ambon, fauteuil du célébrant et sièges des acolytes (5) ainsi qu'une fontaine, placée dans la cour de l'édifice, et dont l'eau ruisselle jusqu'au baptistère, à l'intérieur.

chance de vie collective qu'il peut mettre à profit, pourvu que l'architecture n'y mette pas obstacle. Construire un village de vacances, c'est donc avant tout donner forme à un nouveau mode de vie.

C'est aussi, pour le sculpteur, donner forme à une nouvelle technique. La construction en voile mince de béton sans coffrage est encore proche du stade expérimental, en dépit de son apparente simplicité et de son bon marché. C'est peut-être qu'elle est faite pour des entreprises modestes et n'offre pas de gros chantiers... Mais on comprend qu'elle ait séduit un sculpteur. Ce mode de construction a si bien apprivoisé la structure qu'elle n'exige pas de savants calculs: la démarche du constructeur est largement intuitive. De plus elle donne accès à un monde de propositions plastiques inédites, mais en même temps limité, dans lequel les formes d'équilibre statique occupent une place privilégiée. Liberté et contrainte se présentent à la fois: les moyens mêmes d'un style, que Székely contribue à élaborer.

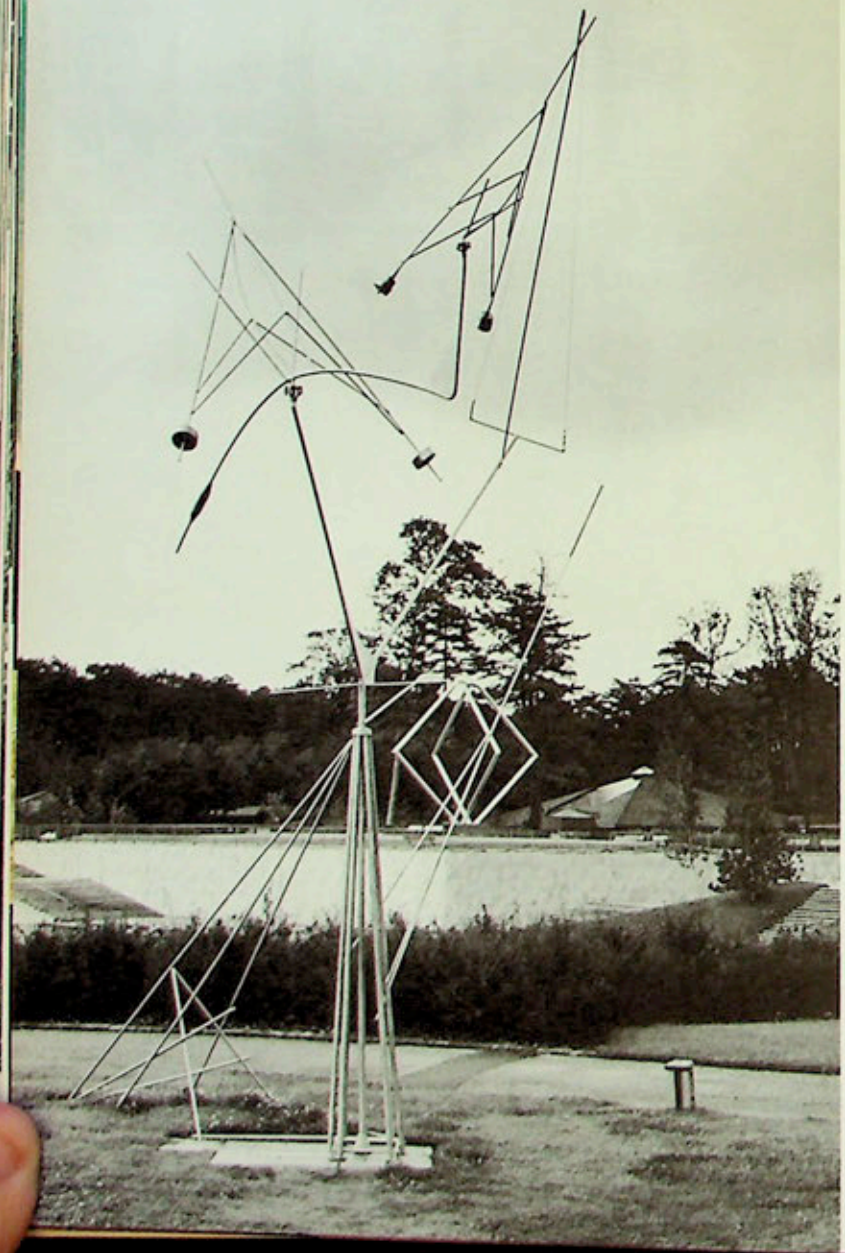
Le terrain choisi, admirablement situé à deux cents mètres d'une grève immense, à l'abri d'une digue, était en revanche tout à fait plat et dénudé. Aucun site, donc, qu'on puisse mettre à profit, mais seulement la lande et le ciel. Du programme, le premier travail de réflexion du sculpteur et de l'architecte permettait de dégager un schéma analytique, consistant, si l'on veut, en un ensemble de lieux assortis de relations réciproques. Sur ce schéma, Pierre Székely appliqua tout un jeu de formes simples: calottes sphériques, surfaces courbes, solides de révolution, dont l'assemblage a fait surgir un paysage. Mais c'est un paysage propre à dépayser, car le dépaysement est une des conditions de la disponibilité.

Comme on voit, cet essai sur un sculpteur tourne à un discours sur la naissance de la forme. J'en ai assez dit, je crois, pour me faire comprendre: la forme ne peut naître que de l'invention. Cela suffit pour laver l'art et l'artiste du soupçon d'inutilité. Il nous faut tenir l'art pour ce qu'il est, c'est-à-dire pour un signe d'intelligence ou, si vous préférez, pour un mode de la connaissance. Je vous propose une définition de la beauté. La beauté est ce qui nous est utile, ce qui nous permet de maîtriser, pour un moment du moins, ces relations difficiles et contradictoires qui existent entre nous et le monde, entre nous et les autres, ce qui nous aide à nous comprendre nous-mêmes comme parties de l'univers. Si nous nous accordons sur cette définition, il faudra bien convenir que nous avons désappris à nous servir de la beauté. Il nous faut donc en refaire l'apprentissage. Il nous faut prendre conscience de la nécessité de l'art.

L'autre avantage de cette définition, c'est qu'elle nous permet d'écarter la vieille image romantique de l'artiste, comme être d'exception. L'artiste est notre semblable. Ce qu'il cherche est cela même que nous cherchons: il cherche à savoir. La seule chose qui le distingue, peut-être, c'est qu'il connaît, mieux que nous tous, la solitude, et qu'il peut, moins que personne, la supporter. Il vit donc, au paroxysme, la difficulté de la communication. Mais son art se nourrit de cet empêchement. Albert Camus avait, voici bon nombre d'années, puisque j'étais alors étudiant, écrit un livre dans lequel il figurait l'humanité sous l'aspect de Sisyphe, ce géant condamné, dans l'Enfer des Grecs, à rouler inlassablement jusqu'au sommet d'une colline un rocher qui retombait aussitôt. L'image est bien pessimiste! C'est qu'on a, je crois, mal compris le mythe. Je préfère me figurer Sisyphe comme un sculpteur — le premier sculpteur. On voit bien, en tous cas, qu'il a quelque chose à faire avec la pierre... Il était sans doute un de ceux qui ont levé, voici bien longtemps, au bord des chemins, ces bornes phalliques ou ces mégalithes qui, parfois, sont restés debout jusqu'à nous. Toute pierre levée a un sens, ne fût-ce que celui d'un repère, d'un jalon planté là pour perpétuer le souvenir — de quelle découverte? D'obscurs symboles de vie et de mort se devinent derrière ces premiers gestes de la sculpture monumentale. Je vois donc Sisyphe roulant son rocher avec ses aides, au milieu d'un grand concours de peuple, et le dressant à l'endroit choisi, pour faire signe à l'avenir, puis recommençant, comme s'il n'avait rien fait, sa tâche jamais achevée. Cette parabole me dispensera de conclure. Comment conclure, d'ailleurs? J'ai parlé d'un vivant. Pierre Székely n'a pas fini de nous surprendre.

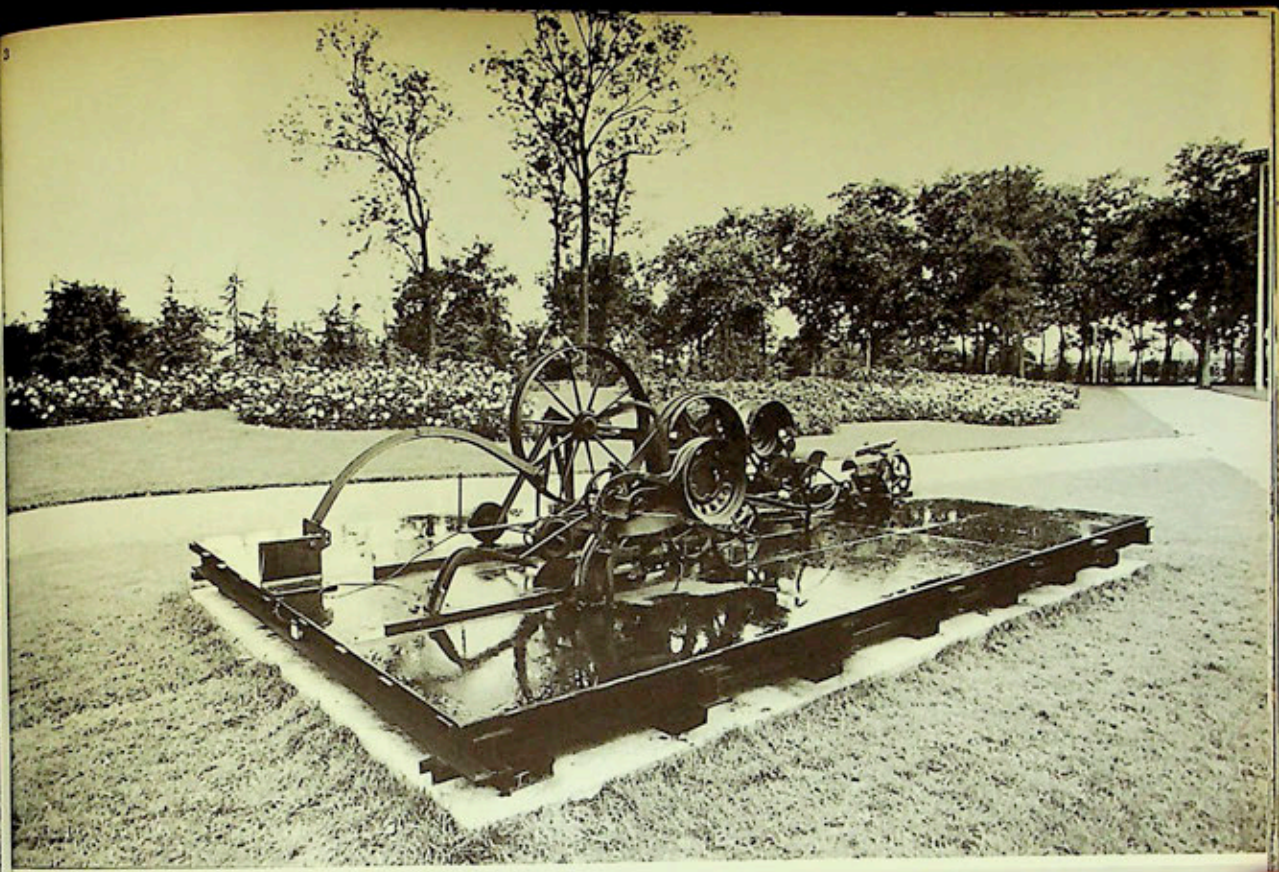
Au Parc Floral de Vincennes

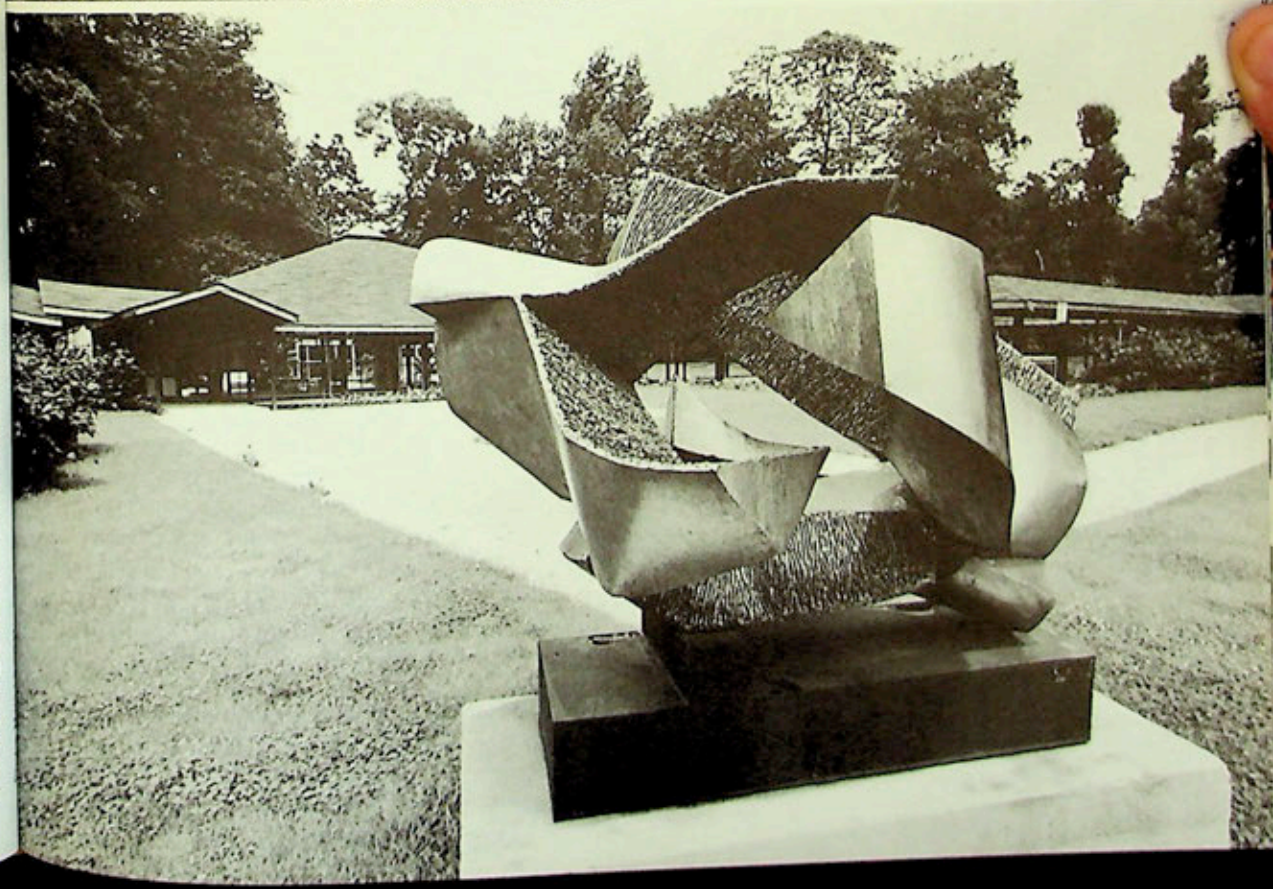
Dans ce cadre, la sculpture contemporaine devient accessible à un public qui n'est pas celui des musées

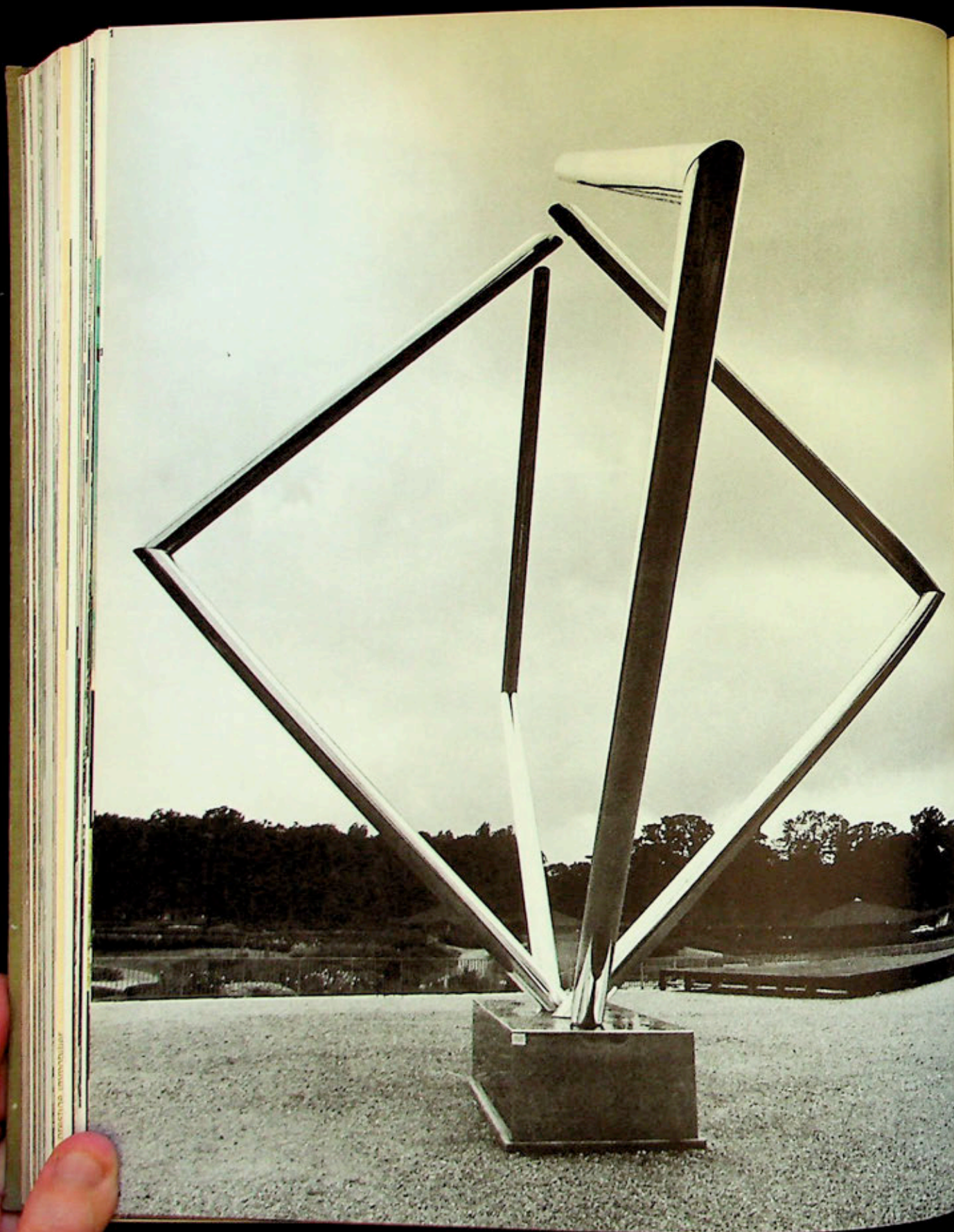


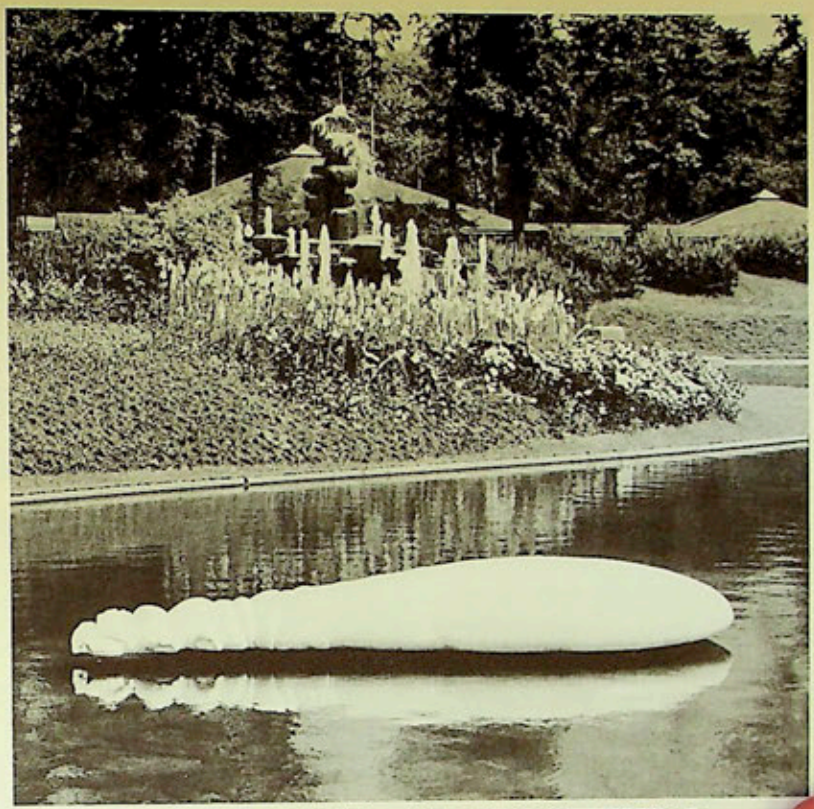
1 *Marcel Van Thienen: « Azimuthage ». 1970. Sculpture mobile en acier inoxydable. 600 × 650 cm. Fonds du Centre National d'Art Contemporain.*
2 *Marc-Antoine Louttre: Fontaine réalisée par la Manufacture nationale de céramique de Sèvres. 1968. Grès polychrome. 200 × 150 × 100 cm.*
3 *Jean Tinguely: « Meta nº 3 ». 1970. Métal. 155 × 600 × 400* cm. *Fonds du Centre National d'Art Contemporain.*
4 *Pierluca: « Les Agresseurs ». Acier inoxydable. 260 × 200 × 160* cm. *Fonds du Centre National d'Art Contemporain.*

Il est de plus en plus fréquent, en France et ailleurs, d'organiser des expositions de sculptures en plein air, dans un jardin ou un square, sur une place ou dans la rue. Mais, contrairement à ce qui se passe à l'étranger, la formule n'avait pas encore été adoptée en France pour la présentation permanente d'œuvres conçues spécialement à cette fin. L'initiative du C.N.A.C. a donc le mérite de constituer une première tentative en ce sens, et l'intérêt d'être, dans son ensemble, une réussite.
Cette réussite tient au fait que les œuvres placées au Parc floral de Vincennes, et qui ont fait l'objet de commandes passées par le Service de la Création Artistique, ne sont pas groupées, « enfermées », dans un musée à ciel ouvert: elles sont intégrées à un parc qui garde sa vocation « naturelle », avec ses plans d'eau, ses parterres de fleurs, ses bosquets et ses rocailles. Les structures de métal étincelant, les sombres volutes de bronze, les proliférations





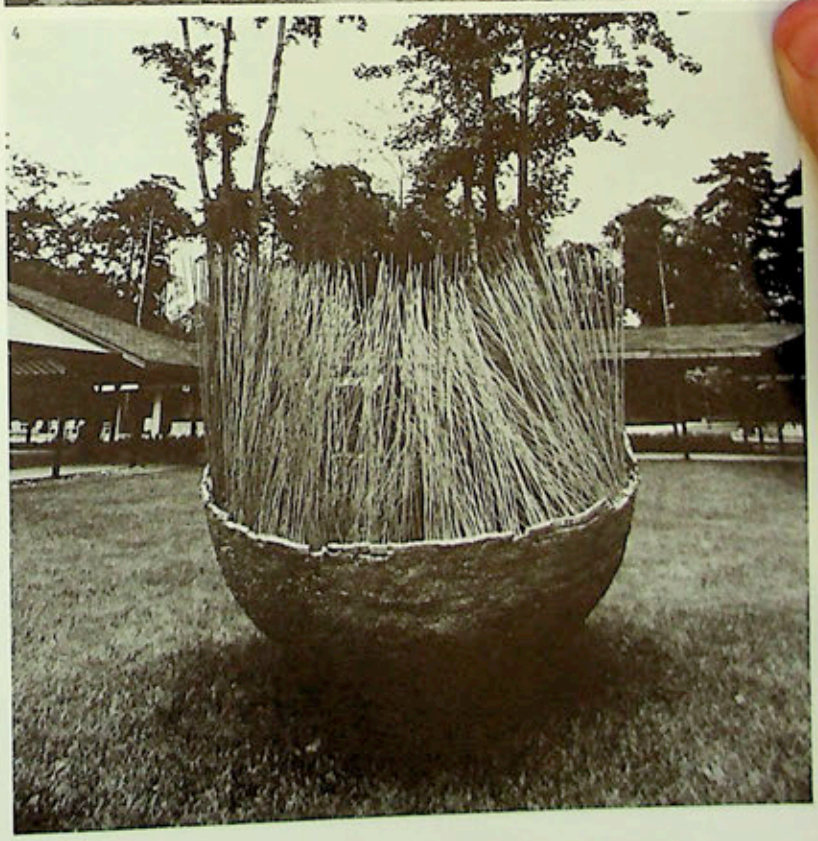




1 *Yaacov Agam: « Sculpture-environnement ». 1969-1970. Acier poli. 270 × 300* cm. *Fonds du Centre National d'Art Contemporain.*
2 *Jean-Pierre Raynaud: « Pot 815 ». 1968. Polyester, peinture. Hauteur: 180* cm. *Diamètre: 195 cm. Édition à douze exemplaires. Fonds du Centre National d'Art Contemporain.*
3 *César: « Expansion n° 24 ». 1969. 460 × 220 × 20 cm. Appartient à l'artiste. Au fond, la fontaine monumentale en pierre de François Stahly. 1969. (Commande de la Ville de Paris).*
4 *Alberto Guzman: « Partition ». 1969. Acier cor-ten peint en rouge. Fonds du Centre National d'Art Contemporain.*

de résines synthétiques, les blocs entassés de pierre ou de ciment jalonnent le cheminement du promeneur tantôt par des surprises, des accidents, des contrastes et tantôt par des accents complémentaires, des rythmes transposant ou prolongeant ceux de la terre et de l'eau. Certaines sculptures semblent d'étranges végétations issues spontanément du sol ou des vols d'oiseaux noirs figés un instant sur un miroir d'eau (comme le « Grand Dialogue » de Penalba), d'autres s'affirment dans un espace autonome, indépendamment de leur environnement: « elles décident en dernier lieu, inconditionnellement, de leur définition spatiale » selon le mot de Jacques Dupin à propos des stabiles de Calder, dont les « Cinq ailes », à l'entrée du parc montrent à l'évidence la justesse de cette analyse. « Chronos X », de Nicolas Schöffer (voir photo au sommaire), avec ses vingt-six moteurs et ses quinze projecteurs, est un engin complexe, inquiétant, mais le mouvement de ses disques d'acier sous le soleil dessine dans l'herbe un envol perpétuel de reflets blancs. Le « Pot 815 » de Jean-Pierre Raynaud, devant un rideau de jeunes chênes, distille une ironie plus fine que dans tout autre cadre.

Arrêtée au bord d'une allée, « Meta n° 3 » de Tinguely semble la machine inutile qui a cultivé ce « jardin fantastique », où les sculptures trouvent leurs vraies dimensions, où les sculpteurs se mesurent à un espace dont les seules limites sont celles de l'imagination du spectateur.



Maître d'œuvre: Ubald Klug
Procédé: R. Camus & Cie

Les maisons préfabriquées sont désormais nombreuses sur le marché, et elles se vendent. Il y en aura demain davantage. On ne peut pourtant prononcer le mot sans éveiller la méfiance: nous faisons confiance à l'usine pour la voiture ou la machine à laver, mais une maison sortie d'usine ne nous inspire pas la même adhésion. Derrière cette contradiction apparente, il y a une réaction de bon sens. Nous sommes habitués à une production industrielle fondée sur l'usage de standards. Or le standard, nous le savons, est facteur d'uniformité. C'est la crainte de l'uniformité qui fait donc le fond de notre méfiance. Ou plus exactement nous acceptons l'uniformité dans les bâtiments publics, mais nous lui opposons l'individualisme de la vie privée. Malheureusement, cet individualisme trouve ordinairement son refuge dans le détail ou la diversité du décor. Est-ce bien ce qui importe? On conviendra que c'est plutôt la diversité du volume habitable et de son aménagement. Or, la plupart des maisons préfabriquées qui sont actuellement sur le marché sont de formes fixes: plans uniformes, dimensions invariables. Le système du plan-type, largement utilisé pour la construction des lotissements de banlieue, est adopté par tous, y compris par les grands marchands américains de l'habitat, qui s'en remettent à l'excellence de leur organisation commerciale pour assurer l'élaboration et la diffusion de modèles uniformes (dont la seule nouveauté technique est dans la médiocrité et la hâte de la mise en œuvre).

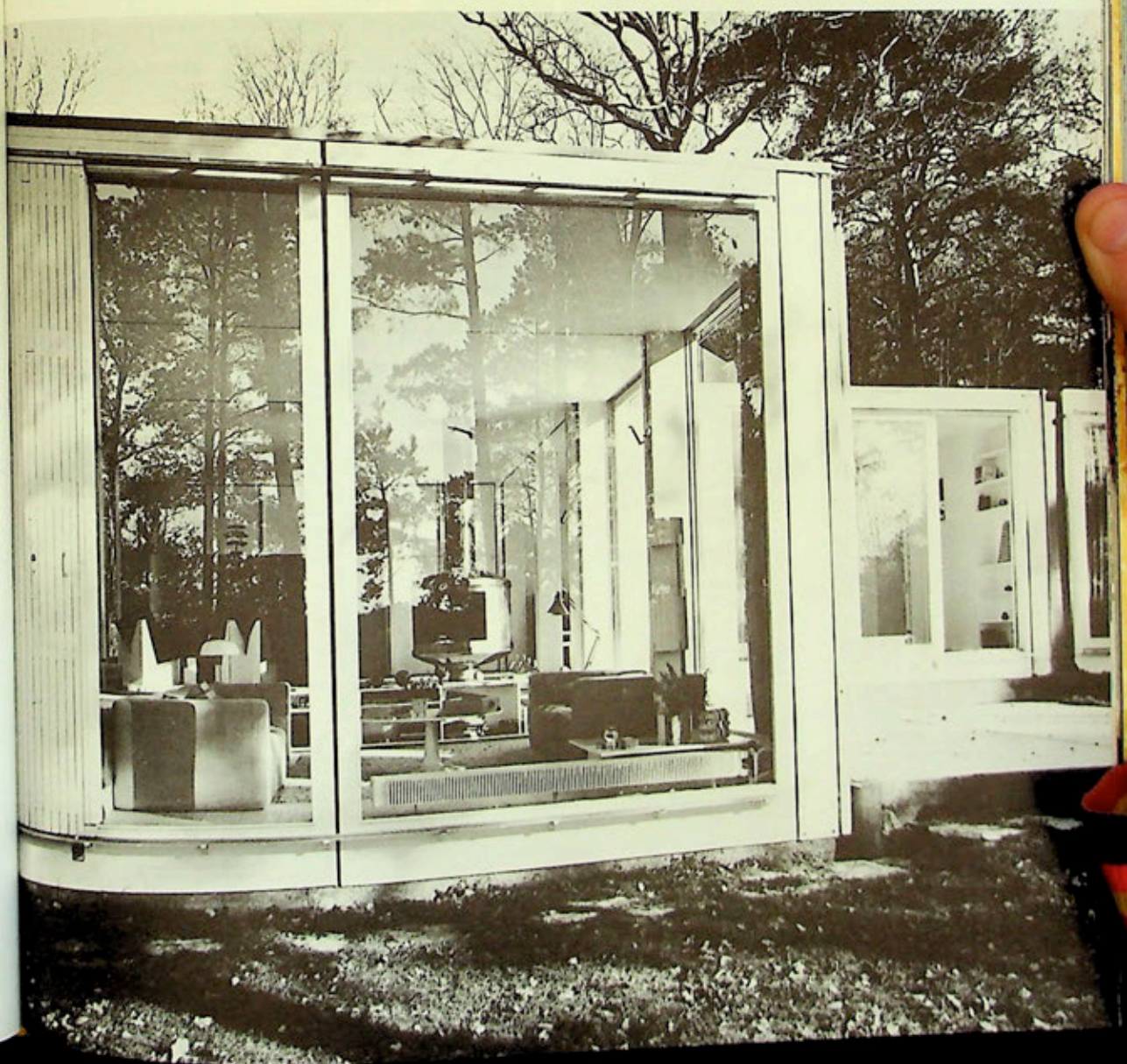
Est-ce là un vice rédhibitoire de la production industrielle? Dans son dernier livre, « The Economy of Cities », l'excellente

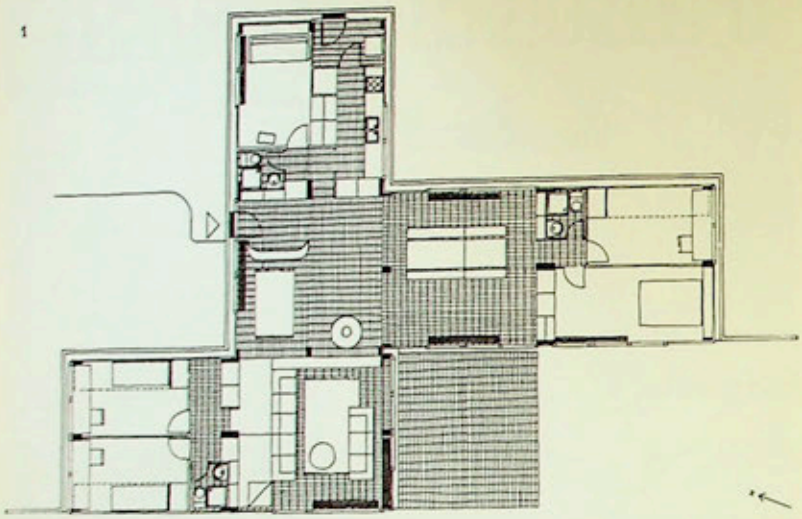
1 *Une simple grue mobile suffit à mettre en place les « cellules », qu'on assemble en quelques jours sur le terrain.*
2 *Dans la boule de cristal se découvre l'âme de la maison: le foyer est au centre d'un paysage, que la transparence des grands vitrages permet de ne pas perdre de vue.*
3 *L'ossature des éléments de construction fournit un rythme que le jeu des reflets vient commenter sans le contredire.*

MAISON "PRETE A PORTER"

par Pierre Joly

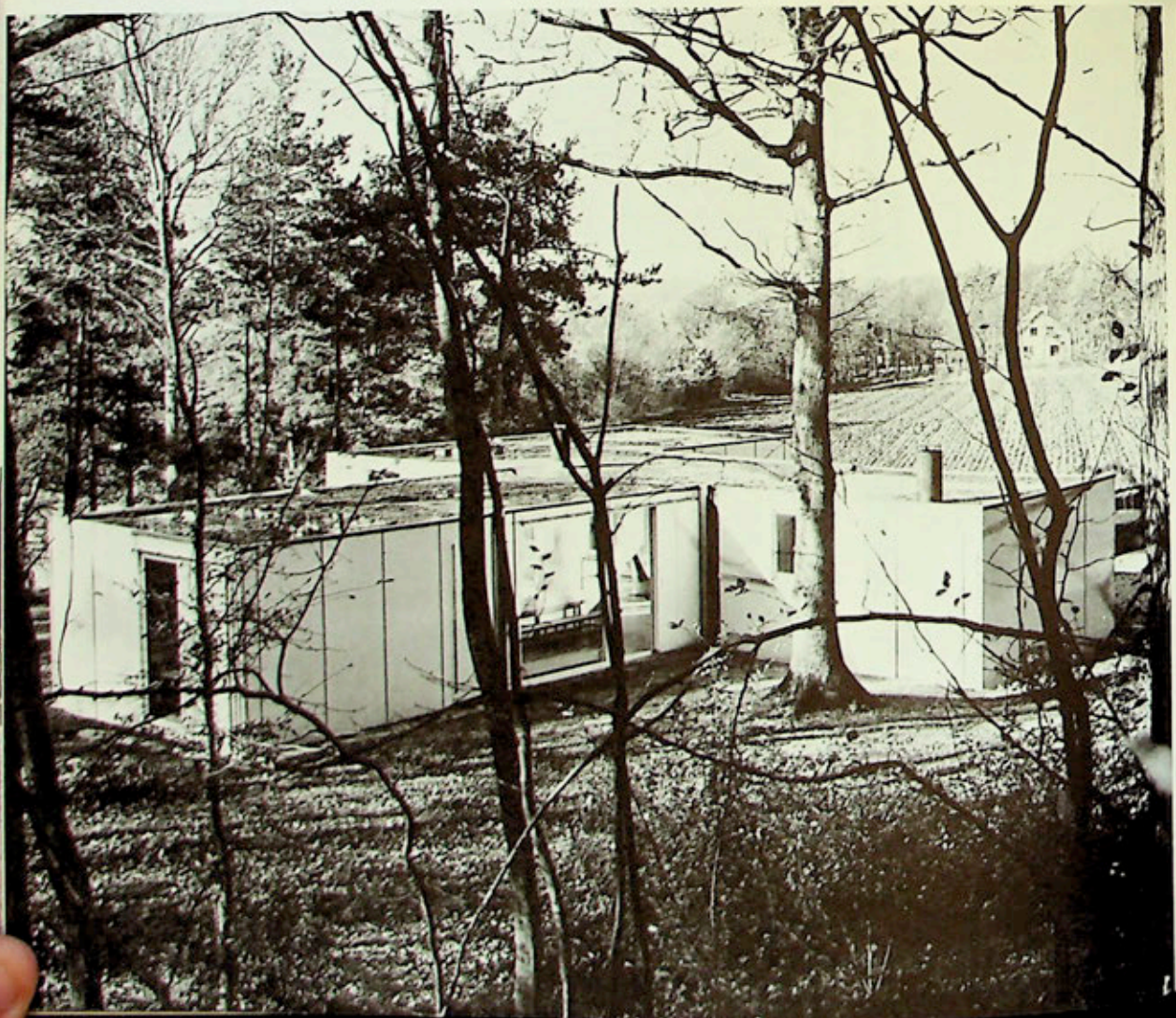
Près de Nemours, un homme d'affaire parisien a choisi la préfabrication pour sa maison de week-end



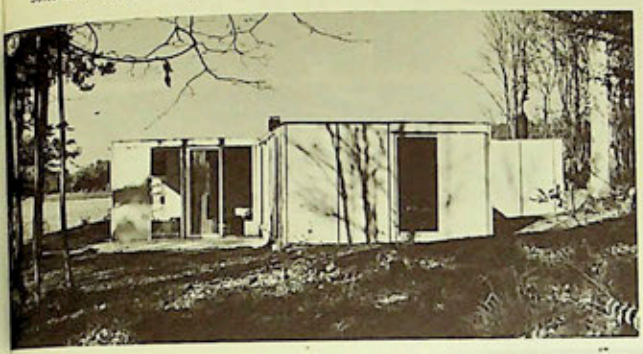


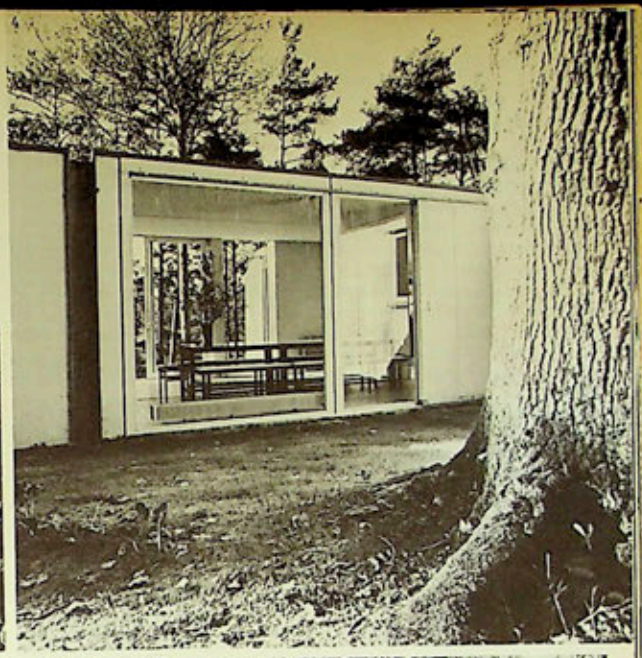
1 *Le plan: douze cellules rectangulaires identiques, de chacune 12 mètres carrés de surface, sont assemblées librement sur un seul niveau. Elles sont différemment aménagées. Certaines contiennent entièrement la chambre à coucher des parents, celles des amis ou les chambres d'enfants. D'autres se regroupent pour former un grand séjour.*

observatrice des faits sociaux qu'est Jane Jacobs pose la question en ces termes: « La production de masse est-elle le modèle achevé de la fabrique, ou y a-t-il un modèle plus avancé? » Et elle répond en citant l'exemple de l'industrie du vêtement. Il y a quelque cinquante ans, la production de masse a tenté de s'emparer de ce marché. Elle n'y a pas réussi et les tailleurs ont gardé leur clientèle. Mais les foules d'aujourd'hui, si diversement vêtues, ne sont plus habillées par des artisans. Elles le sont par une production industrielle diversifiée. La différence est essentielle. Jane Jacobs l'analyse clairement: « Dans la production de masse,



2 La même disposition se lit aisément quand on découvre la maison du haut des rochers de grès qui la dominent, au nord. Le séjour est au centre de la construction, comme au carrefour. La cuisine occupe pour partie l'aile nord, la chambre des parents, dans l'aile est, est ouverte au sud.
3, 4, 5, 6 La disposition en plan et la diversité des ouvertures (presque toutes s'ouvrent sur toute la hauteur des parois, mais elles sont de largeur très inégale, selon les besoins) font la variété d'aspect de la maison, dont on fait le tour ici en quelques images, de l'est à l'ouest. Les parois pleines sont de tôle laquée au four, inaltérable.





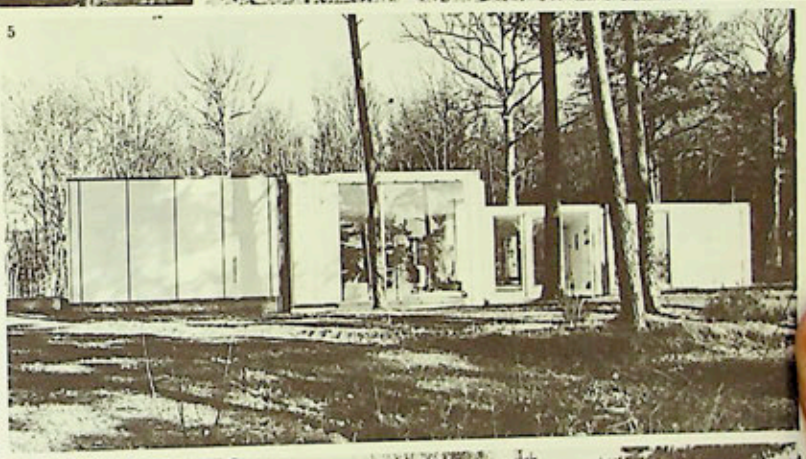
l'industriel cherche des dénominateurs communs dans le marché. Il exploite des besoins similaires. La production diversifiée est tributaire des différences qui apparaissent dans le marché. L'industriel exploite délibérément le fait que les gens ont des goûts différents en matière de style, d'étoffes et de couleurs, des budgets différents et, en tant qu'individus, des raisons différentes d'avoir besoin de vêtements différents. » La démonstration, évidente pour l'industrie du vêtement, vaudrait également pour une industrie « de pointe » comme celle des composants électroniques...

L'industrie de la préfabrication semble sur le point de s'engager dans la même voie. Au lieu de s'appliquer à produire des types d'habitation, comme l'industrie automobile « sort » des modèles, à seule fin de pouvoir les construire à partir d'un nombre limité d'éléments simples et semblables, elle semble en passe de comprendre qu'il lui faut tout au contraire pouvoir bâtir n'importe quelle maison, à partir d'éléments complexes et qu'on puisse assembler aisément. A ce titre, le procédé mis au point par R. Camus est plus qu'une nouvelle technique de préfabrication: c'est une nouvelle approche du problème.

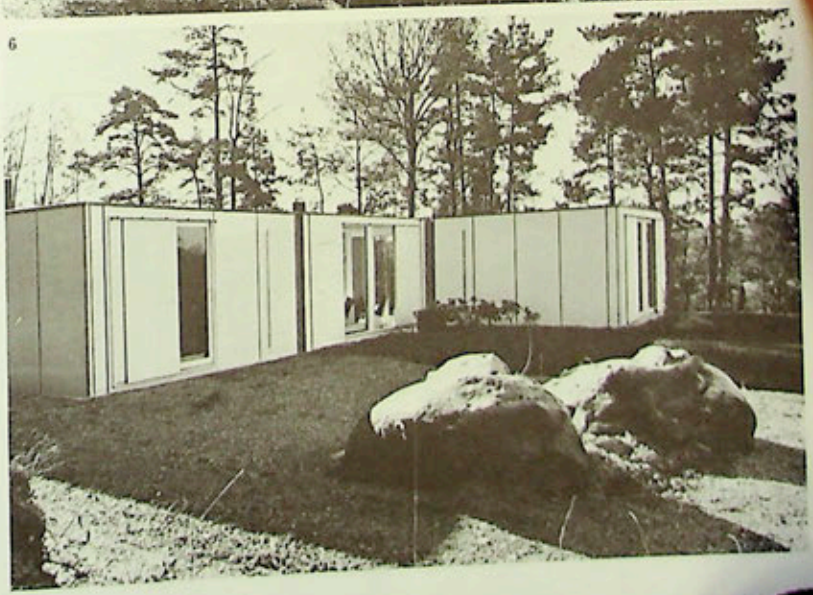
Le principe: décomposer un bâtiment en tranches horizontales, les tranches en volumes. Ici le volume n'est qu'une unité de fabrication et de transport, il se compose d'une dalle plancher, d'un plafond et de quatre poteaux; les façades et les équipements sont montés, en usine, sur cette structure, il en est de même du cloisonnement qui peut être librement disposé, selon les exigences du plan décidé par l'architecte et son client.

De l'usine, les volumes sont transportés sur le chantier pour être assemblés. Là une grue suffit et quelques heures de main-d'œuvre. La maison construite près de Nemours pour M. et Mme R. est à plus d'un titre un prototype. On se souviendra sans doute un jour

5

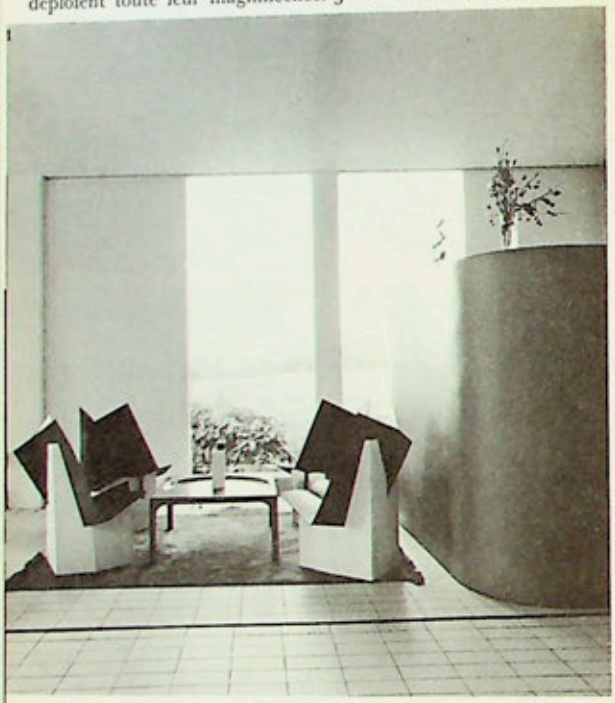


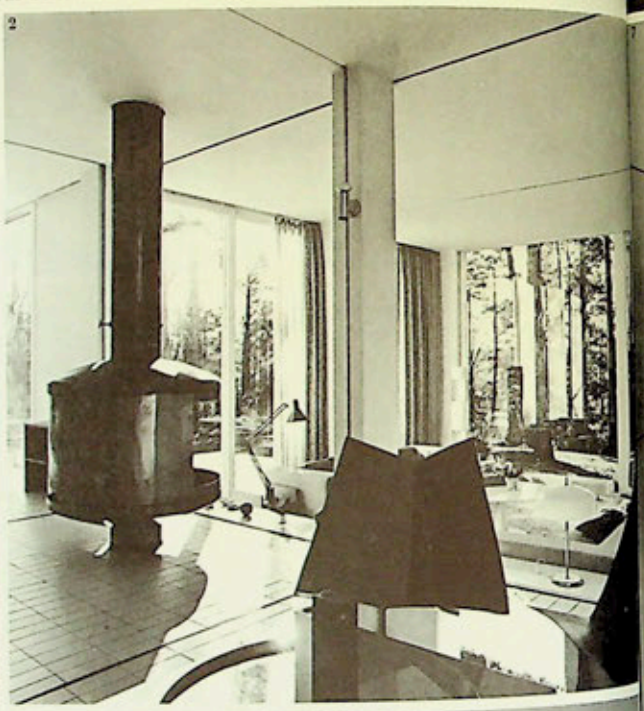
6

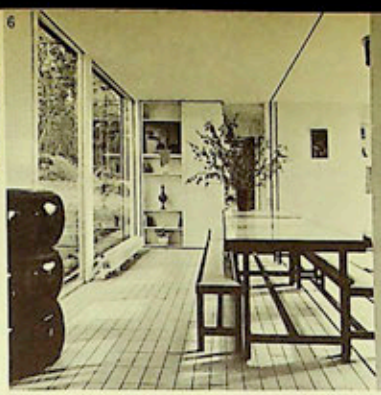


qu'elle a été la première maison « sur mesure industrielle »: le jour où la production diversifiée sera devenue, dans ce domaine aussi, d'un luxe inaccessible, une simple nécessité.
Le dessin rigoureux d'Ubald Klug était ce qui convenait précisément à un tel objet industriel. Mais c'est un dessin poétique. Les matériaux, le verre et la tôle laquée, déploient toute leur magnificence. Jouant sur la transparence et cette blancheur immaculée, l'architecture trouve le chemin de notre imagination. Le site, une clairière en lisière de forêt, en vue des terres cultivées et d'un vallon où dort un vieux village, est de ceux qui sont capables de nourrir une longue rêverie. La maison n'y est point déplacée et nul ne doute qu'elle ne soit une vraie demeure, tout habitée d'arbres et de la lumière étrange des sous-bois.

1 *D'amusants fauteuils de carton et une table basse occupent, devant la baie à l'ouest, un coin isolé de l'entrée par une étagère en coquille.*
2 *De ce coin, on a vue sur le salon, en contrebas, puisqu'il est aménagé dans deux cellules dont la hauteur sous plafond est de trois mètres (2 m. 50 pour le reste de la construction).*
3 *Une longue table recouverte de formica blanc et des bancs capitonnés de vinyle meublent la salle à manger.*

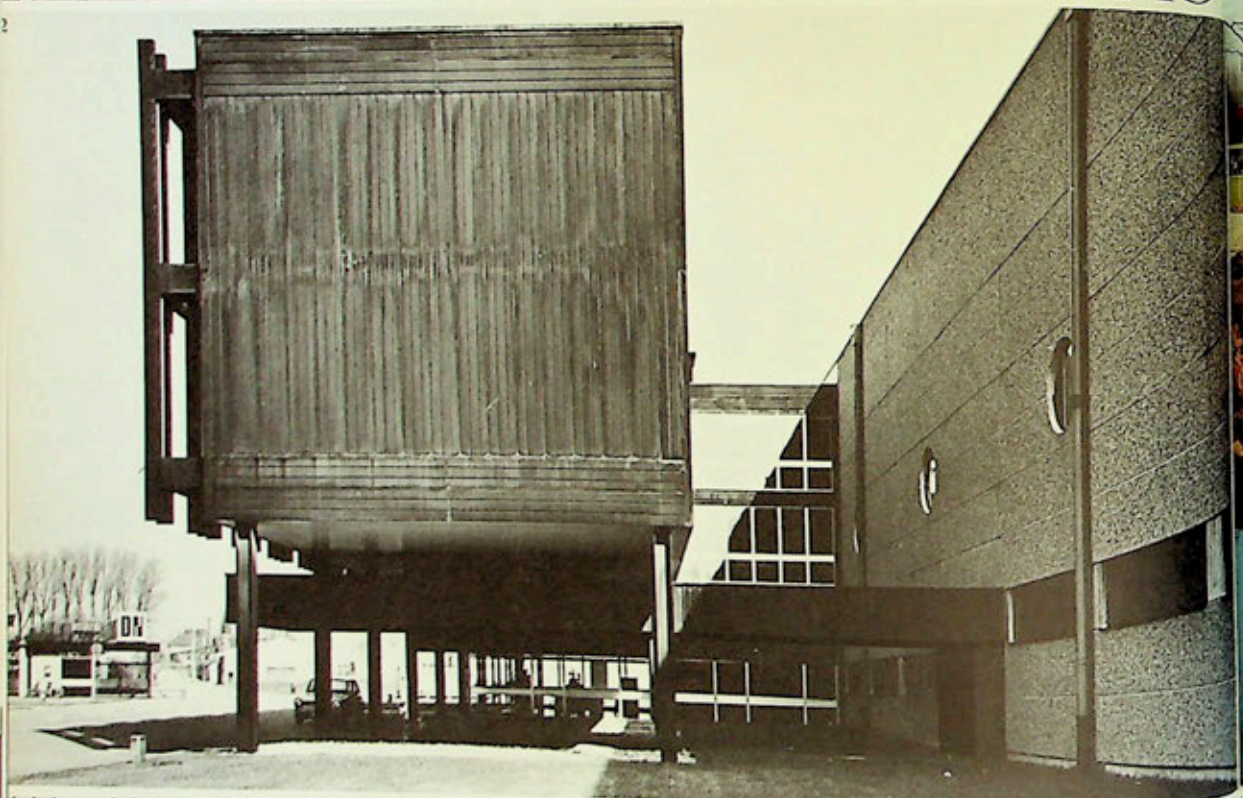


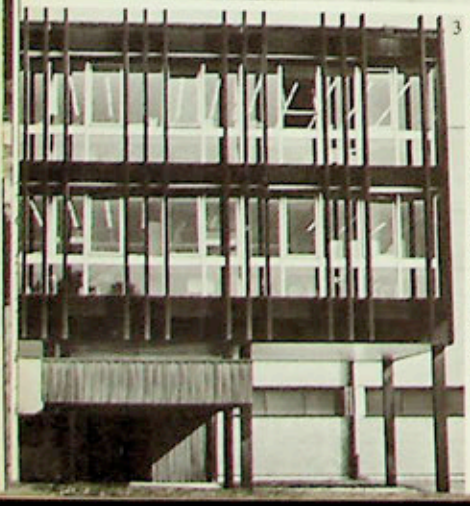




4 *Les deux chambres d'enfants sont symétriques. Des lits de bateau, dont le porte-à-faux est suspendu au plafond, sont accessibles par une échelle. Une planche à hauteur d'appui devant le vitrage sert de table de jeu ou de travail.*
5-6 *Des étagères sont incorporées à la construction en usine. Les autres meubles sont choisis pour leur simplicité, leur aspect « construit ». La salle à manger est ouverte au nord et au sud par de larges vitrages. Tout l'aménagement intérieur, comme l'architecture, est dû à Ubald Klug.*
7-8 *Du salon, entièrement vitré à l'est et au sud (sauf les étroits poteaux de structure, qui sont des tubes en tôle pliée), la maison se situe clairement dans le paysage, dont la continuité est préservée par la transparence des vitrages.*

UNE IMPRIMERIE A STRASBOURG





1 *Le pavillon d'entrée de la nouvelle usine des « Dernières Nouvelles d'Alsace », construite à Koenigshoffen, par l'architecte Robert Anxionnat, associé à la Société d'ingeneering Serete. La structure en aluminium du pavillon porte un revêtement de tôle laquée noire. Le faux plafond d'aluminium « Luxalon » se prolonge en auvent et supporte le sigle du journal.* **2** *Vue latérale de l'immeuble administratif et de la passerelle qui le relie à l'usine proprement dite. La structure à pilotis, les bardages, le mur-rideau de façade sont en acier cor-ten (Wendel-Sidelor), tandis que le bâtiment technique, à droite, est fait extérieurement de plaques de béton avec un revêtement de cailloux du Rhin.* **3** *Pour le bâtiment administratif, l'architecte a laissé apparent la structure en acier cor-ten du mur-rideau formant brise-soleil en avant des doubles parois de verre thermopane (B.S.N.). La façade étant exposée au sud-sud-ouest, cette structure a été équipée de rideaux, commandés électriquement depuis les bureaux.* **4** *La façade vitrée de l'immeuble administratif et son ossature brune en acier cor-ten s'opposent au long volume gris de l'usine dont les murs sont seulement percés de quelques hublots pour préserver un certain contact avec l'extérieur. Les poutres de 30 m de portée qui constituent la structure du bâtiment sont faites de cinq éléments préfabriqués en usine et dont l'assemblage a été effectué sur place, en même temps que l'opération de précontrainte, consistant à mettre en tension les cables d'armature placés de part et d'autre de l'âme de la poutre. Sur ces poutres prennent appui des pannes de béton précontraint de 10 m de portée supportant la couverture en dalles armées de béton cellulaire Siporex, dont l'inertie thermique favorise une bonne climatisation (Entreprise Pierre Turbil).* **5** *Le pont de cinq tonnes destiné à la mise en place des machines est en acier cor-ten, comme tous les éléments métalliques de l'usine (portes, escaliers, passerelles, etc.).* **6-7** *Cette chaudière, située sur la façade de l'usine opposée au bâtiment administratif, sert à la récupération des solvants dans l'air au séchage des rotatives hélio. L'opération s'effectue au moyen de charbon actif, régénéré à la vapeur. Le tuyau de récupération est soutenu par deux portiques d'acier cor-ten.*

5

6

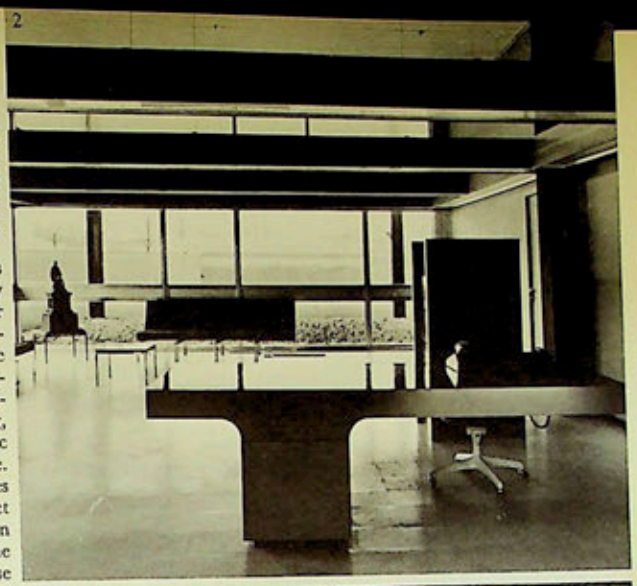
7

Fondées en 1877, les « Dernières Nouvelles d'Alsace » fêteront bientôt leur centenaire. Les anciens locaux, situés au cœur du vieux Strasbourg, rue de la Nuée Bleue, sont aujourd'hui trop petits pour abriter les différentes activités de l'imprimerie (qui réalise notamment l'encyclopédie Quillet). Le développement de l'entreprise a rendu nécessaire la création d'une nouvelle usine. C'est à Koenigshoffen, dans un faubourg de la ville, que s'élèvent les nouveaux bâtiments, regroupant les ateliers de labeur: héliogravure, offset, typographie, reliure. Après les études techniques établies par la société Serete, celle-ci a fait appel à la collaboration du bureau d'études Anxionnat pour réaliser un complexe dont les deux éléments principaux sont d'une part l'usine proprement dite — un volume cubique en béton précontraint de 145 m de long — et un bâtiment administratif — en verre parsol et acier cor-ten — relié au premier par une passerelle.

Ce parti a semblé en effet le mieux adapté aux conditions particulières de fonctionnement d'une grande imprimerie et aux problèmes qu'elles posent: stockage du papier et des cahiers imprimés (dans le cas de l'encyclopédie), climatisation, implantation des machines, expédition, etc...

Pour créer de vastes ateliers, dans le bâtiment technique, et pour y assurer un conditionnement d'air parfaitement régulier, les architectes ont choisi de lui donner une ossature lourde, en béton précontraint, déterminant, sur deux niveaux, des travées de 30 m de long, sans poteaux intermédiaires et avec un éclairage zénital par skydome. D'où la nécessité de grouper les bureaux dans un volume distinct auquel une structure apparente en acier cor-ten donne son rythme propre, en contraste avec la masse cubique de béton lavé sur laquelle il est greffé.

Un restaurant et un pavillon d'entrée, un garage à bicyclette et un parking sont d'autre part répartis dans le vaste espace entourant l'usine, le long du canal par lequel furent amenés jadis, depuis la vallée du Kronthal, les blocs de grès rouges utilisés pour construire la cathédrale de Strasbourg.

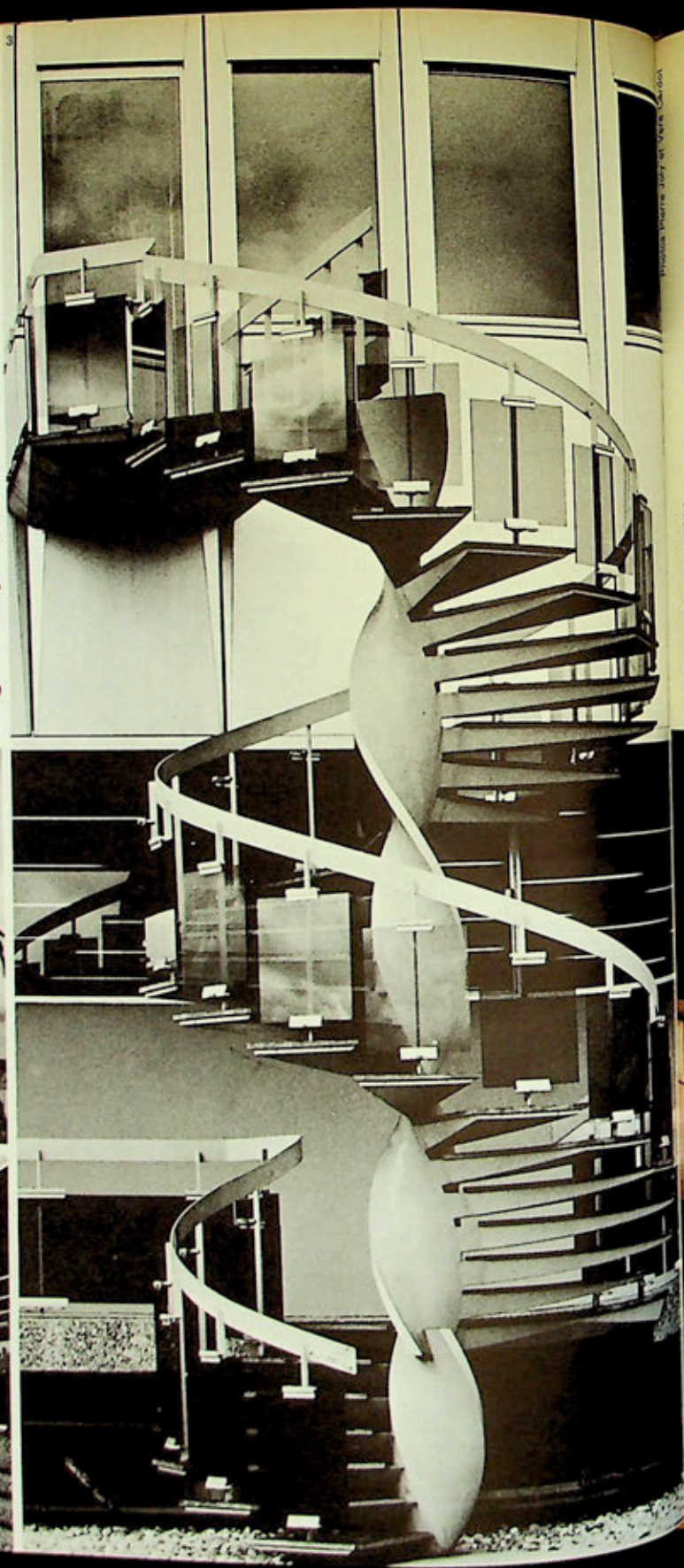

2

3

1 Détail de l'escalier de secours — une spirale en acier cor-ten — greffé sur la paroi de l'usine et accessible par des portes également en acier cor-ten. **2** *Le hall d'entrée du bâtiment administratif, situé entre les pilotis, sous les deux étages de bureaux. Le plafond est rythmé par des goutières lumineuses dont les faces latérales sont en pin d'Orégon huilé. La banque d'accueil, dessinée par Robert Anxionnat, est en pin d'Orégon, formica et aluminium. Elle comporte un plateau en porte-à-faux, auquel est incorporé le standard téléphonique, et un élément retour avec plateau dactylo et tiroirs (Réalisations Société nouvelle Dassas).* **3** *Dans tous les bureaux, les murs sont revêtus de panneaux de noyer sertis d'aluminium. La plinthe chauffante est placée à hauteur d'appui devant le double vitrage en thermopane des fenêtres (B.S.N.). Les plafonds, en lames d'aluminium « Luxalon » incorporent un dispositif contre l'incendie par têtes automatiques (Spinkler) qui libère l'eau dès que la température dépasse le niveau d'alerte. L'équipement mobilier des bureaux de direction est en noyer massif sur piètement métallique (Société nouvelle Dassas), celui des bureaux de fonction en Strafor « Continent » et « Merly » (Strafor. Forges de Strasbourg).* **4** *Un autre aspect du hall d'entrée. A gauche, une ancienne presse xylographique. A droite, le départ de l'escalier donnant accès aux bureaux. Le sol est un dallage blanc cassé (Villeroy et Boch. Réalisation Bassi). Au-delà des baies vitrées, le pavillon d'entrée et le restaurant self-service (Vauconsant. Réalisation Lohner).*

L'UNION DES COOPÉRATEURS
DE LORRAINE

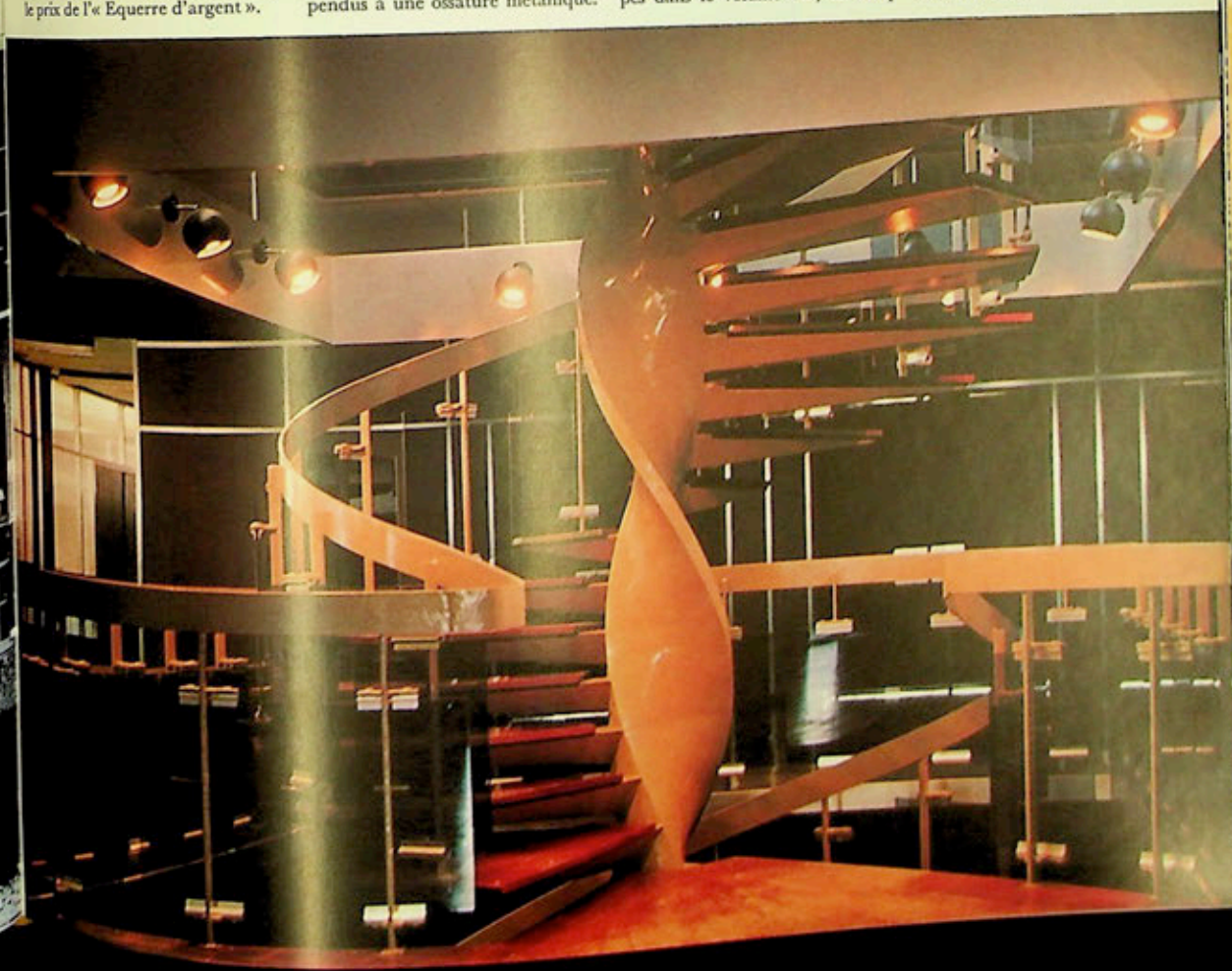
Un immeuble administratif à Nancy

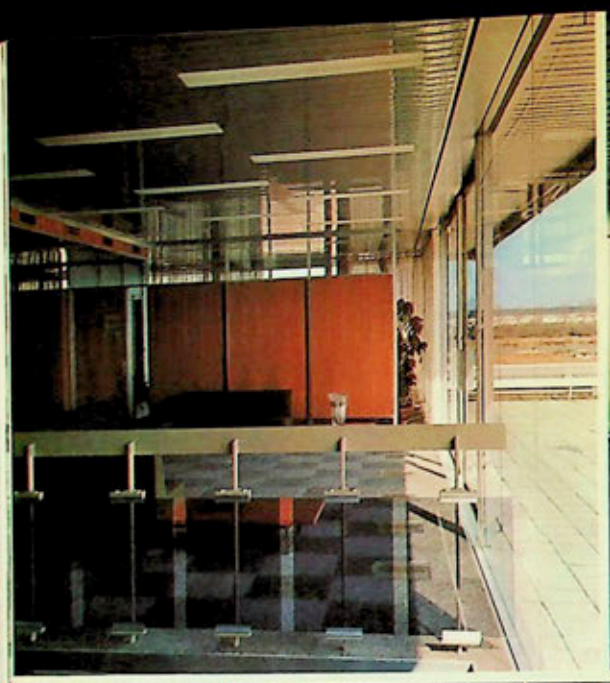


1 Le nouvel immeuble administratif de l'Union des Coopérateurs de Lorraine à Nancy, dû à l'architecte Louis Flech. Le volume principal, abritant cinq étages de bureaux, s'élève sur un soubassement carré où sont situés les services d'accueil, la mécanographie et la comptabilité. Le rythme des panneaux d'aluminium profilé des murs-rideaux (Studal) donne son unité à l'ensemble, dont la rigueur est assouplie par le jeu des reflets sur les façades et par la terrasse couverte qui en allège la masse.
2-3 Le bâtiment s'élève aux portes de Nancy, non loin de la vieille église Notre-Dame du Bon-Secours, construite par l'architecte Héré en 1738. L'escalier de secours greffé à l'angle du quadrilatère de base se développe sur un fût hélicoïdal en tôle emboutie (Bichain). Le garde-corps est fait de plaques d'altuglas maintenues par des pinces d'aluminium.
4 L'un des escaliers intérieurs, en tôle laquée, conçu selon le même principe de spirale que l'escalier de secours extérieur (page ci-contre). Les marches, en tôle pliée de 3 mm sur une armature triangulée ont un revêtement de bois bakélisé.

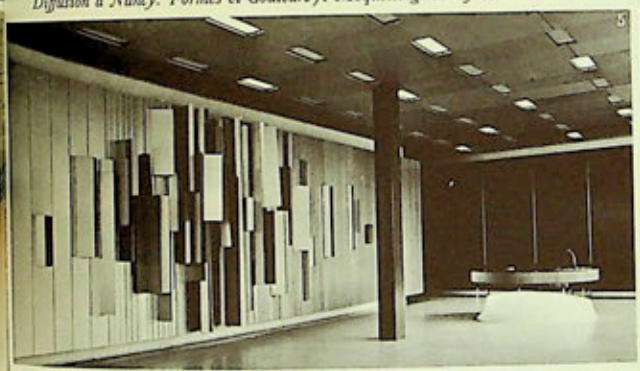
Dominant un horizon de collines bleutées, au sud-est de Nancy, un grand volume argent se dresse près du vieux clocher de l'église Notre-Dame du Bon-Secours, dans un quartier en constante extension: c'est le siège administratif de l'Union des Coopérateurs de Lorraine, pour lequel l'architecte nancéen Louis Flech vient de recevoir le prix de l'« Equerre d'argent ».

L'immeuble, réalisé avec le concours du bureau d'études Anxionnat, est un vaste quadrilatère d'un étage sur rez-de-chaussée, surmonté, dans un angle, par une tour cubique de cinq niveaux, nettement détachée au-dessus de la terrasse par un large retrait à la base. Toutes les façades sont des murs-rideaux d'aluminium, suspendus à une ossature métallique. Les planchers des cinq étages sont greffés à un noyau central dégageant, à chaque niveau, de larges espaces de circulation. Les escaliers se développent en spirale autour d'une âme pleine en « torsade », selon le même principe que l'escalier de secours extérieur. Les services d'accueil, la mécanographie, la comptabilité sont groupés dans le volume bas, les cinq étages de la tour étant occupés par les bureaux. L'aménagement de tous ces locaux a été conçu et réalisé par la S.A.D.E.M., avec le souci de créer des ambiances ouvertes, confortables, harmonisées par le choix des matériaux et des couleurs, animées par des variations de textures, des compositions murales, des éclairages efficaces et bien répartis.





1 *Le salon d'attente, à l'étage situé en retrait à la base de la tour, donne sur la terrasse couvrant le grand quadrilatère du bâtiment inférieur. L'aménagement de tous les locaux, réalisé par la S.A.D.E.M., se caractérise par la rigueur des rythmes, la sobriété des accords de tons, et la qualité des matériaux employés. Les cloisons intermédiaires, libres du sol et du plafond, sont en bois stratifié, tandis que le noyau central est plaqué de profilés d'aluminium traité (voir page 47). Plafond « Luxalon », fait de lames d'aluminium incorporant des caissons lumineux. Banquettes et fauteuils vert olive (Mobilier International. Diffusion à Nancy: Formes et Couleurs). Moquette gris moyen.*



2 *Dans ce bureau de direction, un voilage de lin tamise la lumière le long des parois vitrées. Sur les autres côtés, les rangements ont été incorporés aux cloisons pour dégager au maximum l'espace intérieur. Devant le bureau à plateaux d'acajou, un fauteuil de cuir noir sur piètement métallique: sièges et banquettes tendus de drap vert olive (Mobilier International). Lampe Selenova (Dif. Distrimex). Moquette grise. Plafond « Luxalon ».*

3 *La salle du conseil, au deuxième étage. Le lambris mural est fait de panneaux de liège modulé, avec profilés d'aluminium. La longue table, réalisée spécialement, comporte un grand plateau d'acajou sur piètement d'acier chromé. Fauteuils pivotant tendus de tissu noir (Mobilier International). Lampes de Poulsen. Le tapis a été tissé à Aubusson, sur un carton d'Hilaire.*

4 *Autre aspect de l'un des salons d'attente. Un panneau mural en mosaïque, sur un carton d'Hilaire, décore la paroi opposée aux fenêtres. Sa tonalité reprend l'accord des gris et des verts de la moquette et des sièges.*

5-6 *Le hall d'entrée, au rez-de-chaussée. Sur le mur de gauche, un relief d'aluminium, d'après un carton de Gouttin. La paroi du fond est garnie de panneaux d'aluminium traité. Faux-plafond d'aluminium avec caissons lumineux incorporés. Sol carrelé blanc cassé (Villeroy et Bosch. Réalisation Bassi). Le bureau de l'hôtesse est en acajou et marbre, de même que le comptoir d'accueil (Créations S.A.D.E.M.).*

galeria vandrès s.a.

D. Ramon de la Cruz, 26 Madrid Espagne

RAUL VALDIVIESO. 94 x 38 x 37 CMS.

ART ÉROTIQUE ESPAGNOL D'AUJOURD'HUI

Alexanco
Arranz Bravo
Bartolozzi
Bea
Berrocal
Bechtold
Claudio Bravo
José Caballero
Manolo Calvo
Canogar
Jorge Castillo
Chirino
Andres Cillero
Graham Coughtry
Cuixart
Dali
Farreras
Alberto Greco
Juan Giralt
Luis Gordillo
Sara Grilo
Guinovart
Robert Hedricks
P. Hernandez
Jardiel
Maryan
Millares
Robert Munfort
Orellana
Picasso
Ponç
Porta Zusch
Gregorio Prieto
Ribera
Saura
Pablo Serrano
Robert Smith
Tàpies
Senen Ubiña
Urculo
Raul Valdivieso
Zachrisson, etc.

Été 1971 à partir du 14 mai

LA CHAPELLE GÜELL

Suite de la page 18

encadrant l'aboutissement de la grande rampe hélicoïdale appuyée devant la façade. Au-delà, le mur de la nef formait une paroi légère, ondulée comme des fascines et percée de multiples oculi. Un maillage diagonal en assurait la rigidité. Enfin, l'édifice se concluait par l'émergence de trois dômes paraboliques dont l'importance allait croissant, continuant le mouvement spiral de la rampe. Deux de ces cônes étaient formés d'une ossature en double spirale; le troisième, et le plus grand, était côtelé: il semble qu'on puisse y lire l'image d'une Trinité où le Père, le Fils et l'Esprit s'orientent sur la spirale de la prière, tendue vers le Ciel et coiffant, comme en un jour de Pentecôte, l'assemblée sainte. Ce qu'il y a d'admirable, à ce niveau, c'est que l'explication technique, l'explication formelle et l'explication symbolique se rejoignent. Le schéma hélicoïdal de la composition d'ensemble traduit l'énergie spirituelle de la Foi, tandis que la courbe parabolique entraîne l'esprit dans son développement et sa culmination vers Dieu. Ces justifications, qui chez tout autre que Gaudi seraient incongrues, apparaissent, en définitive, comme l'explication fondamentale d'une pensée que la seule invention technique suffirait pourtant à distinguer.

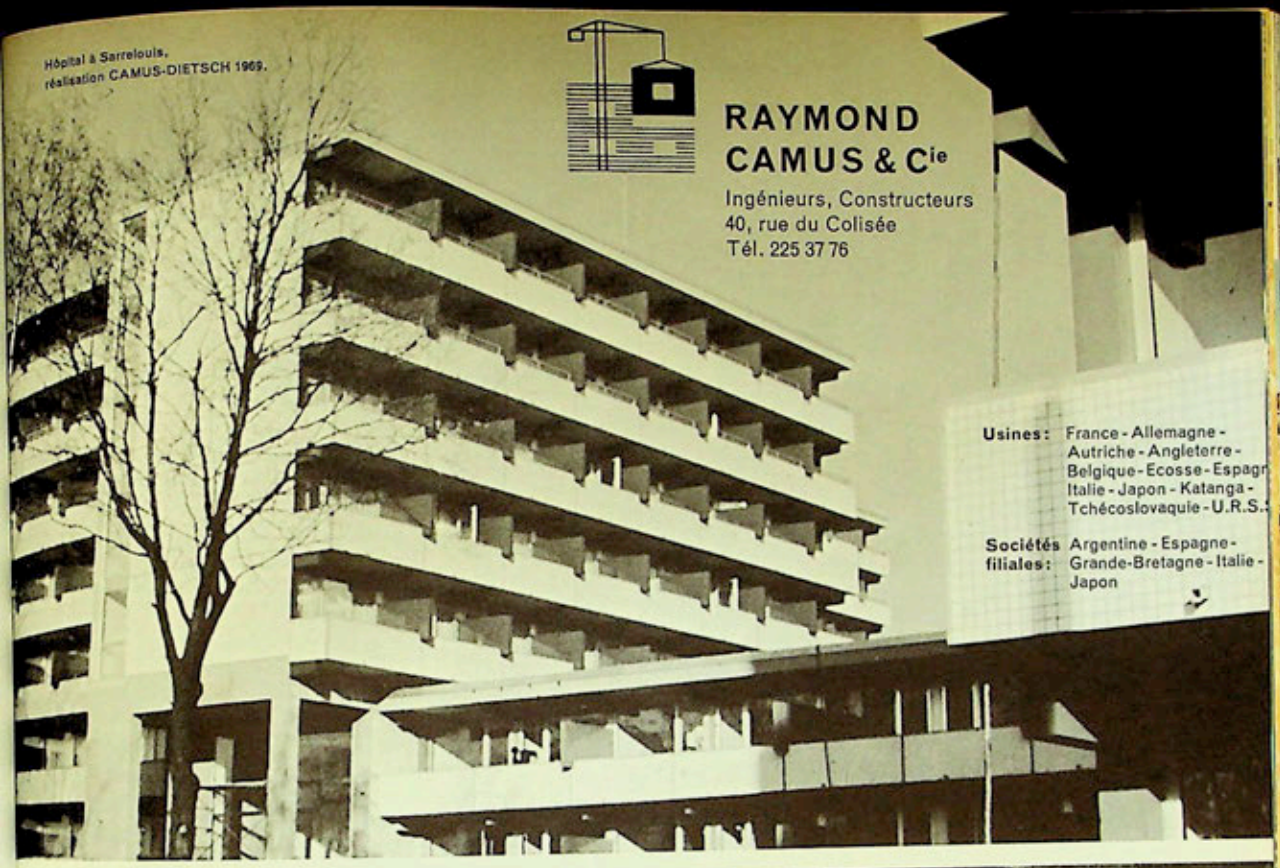
Les canapés en moelle de jonc laqués blancs figurant à la page 44 dans notre reportage sur la maison de Carla Venosta à Capri (L'Œil n° 197) sont des créations de McGUIRE, distribués en Italie par LYDA LEVI et en France par la société NGOR.

Au nouvel opéra de Sydney, tous les vitrages — couvrant au total 6000m² — sont des

GLACES FEUILLETÉES TOPAZE BSN

choisis par les architectes tant pour leurs caractéristiques de résistance que pour leur couleur, qui s'harmonise avec les coques blanches et le socle de béton gris-rose tout en restant légère et transparente même à travers plusieurs volumes.

Nous nous excusons vivement d'avoir omis cette précision dans l'article que nous avons consacré récemment à cette importante réalisation (L'Œil, n° 165-166, pages 40 à 49).



RAYMOND CAMUS & Cie

Ingénieurs, Constructeurs
40, rue du Colisée
Tél. 225 37 76

Usines : France - Allemagne - Autriche - Angleterre - Belgique - Ecosse - Espagn Italie - Japon - Katanga - Tchécoslovaquie - U.R.S.

Sociétés filiales : Argentine - Espagne - Grande-Bretagne - Italie - Japon

ETS GAUTHIER

St-PANTALÉON-lès-AUTUN (S.-&-L.)
Téléphone 532 Autun

Agence générale :
74, rue JULLIEN - 92 - VANVES - (Pte de Versailles)
Téléphone 644-31-72

PIERRE - MARBRE
ESCALIERS - DALLAGES
REVÊTEMENTS MURAUX
TRANCHES

ONDES DE CHOC

Acier inoxydable et marbre blanc pour une Société de publicité radiophonique

1-2 *Le hall d'entrée, sur la rue du Colisée, abrite une galerie d'exposition, « Arts Contacts », filiale d'« Information et Publicité ». Son aménagement, comme celui de tous les locaux de la société, a été confié à l'atelier d'architecture intérieure de François Delfour. Ces « boîtes » d'acier inoxydable, dont la saillie et la hauteur varient, sont destinées à la projection de diapositives — complémentaires des expositions — selon un programme réglé par minuterie. La succession des images ainsi présentée dans la rue établit pour le passant une communication immédiate avec l'ambiance intérieure. Derrière la vitre, « Meccano tendre » de Guino, qui figurait à l'exposition organisée par John Craven pour l'inauguration de la galerie « Arts Contacts » et de l'immeuble « Information et Publicité ».*

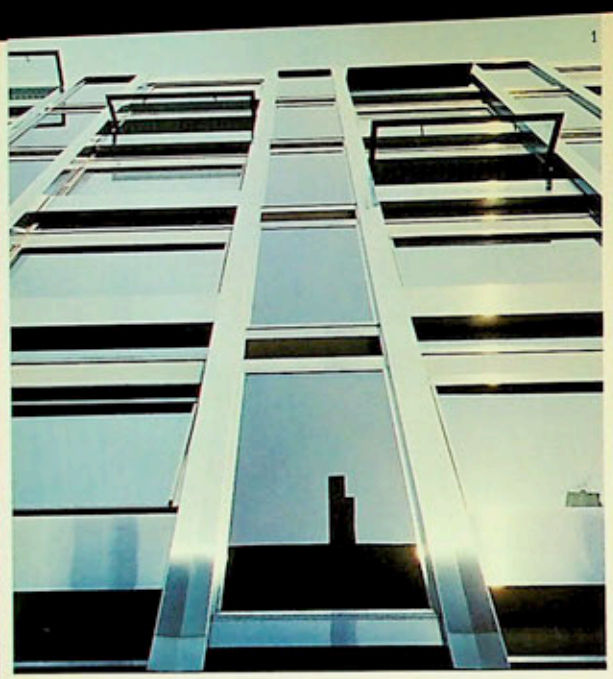
3 *Vu ici vers l'escalier et l'entrée sur la rue du Colisée, le couloir de 70 m. qui mène au hall d'accueil et à l'un des patios de l'autre côté des bâtiments. Pour rythmer ce long cheminement, les décorateurs en ont conçu le revêtement comme un « paysage écrit », dessinant des ondes concentriques sur le sol et sur l'un des murs. La réalisation de cette marqueterie d'acier inox et de marbre blanc pentélique a posé des problèmes ardus, spécialement pour les raccords arrondis des deux matériaux (Etablissements Gauthier pour le marbre, Entreprise Voisin pour l'Uginox). A droite, des piliers d'acier inoxydable éclairés en haut, ouvrent le couloir en galerie sur le hall d'accueil. Pour compenser ce que pourrait avoir de froid les grandes surfaces réfléchissantes du sol et des murs, le plafond a été recouvert d'une moquette marron, qui assure en même temps l'insonorisation.*

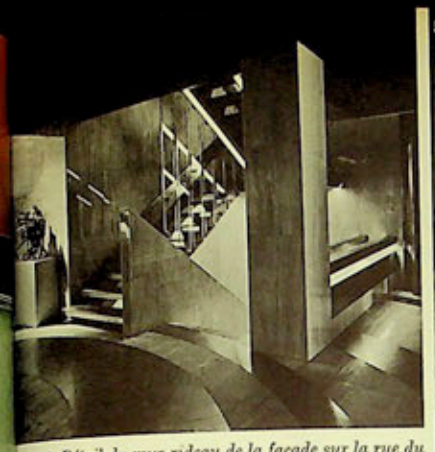
Comme le verre, l'acier inoxydable est désormais entré dans notre environnement. Entre les immeubles de pierres grises ou blanches, les façades métalliques s'animent sous les reflets mouvants du trafic urbain et les éclats lumineux du néon ou du soleil. Mais comme tous les matériaux, traditionnels ou nouveaux, le métal obéit à ses propres lois, permet des solutions originales, offre des possibilités particulières. La qualité des réalisations dans lesquelles l'acier intervient pour une part essentielle tient précisément à la manière dont l'exploitation de ces lois et de ces possibilités contribue à affirmer sa valeur expressive « individuelle »: c'est ce qui fait l'intérêt de l'immeuble où la société Information et Publicité (dont l'activité principale est la régie de la publicité radiophonique, notamment sur Radio-Télé-Luxembourg) vient de regrouper tous ses services, disséminés dans Paris. L'architecte Jacques Starkier a conçu pour la façade sur la rue du Colisée un mur-rideau dont les poteaux d'acier inoxydable (Ugine) créent un rythme alterné de travées étroites et de travées larges, les premières — avec vitrage en triplex thermopane teinté (Saint-Gobain) — s'élevant sur toute la hauteur de l'étage, les autres — en triplex thermopane clair — comportant en allège des caissons d'acier inoxydable où prennent place les appareils de conditionnement d'air. A cette « trame » verticale s'oppose la « chaîne » horizontale d'un revêtement de marbre Pentélique blanc qui souligne les niveaux d'étage au droit des planchers.

A l'intérieur, François Delfour et ses collaborateurs ont prolongé ce « dialogue » du marbre et de l'acier, dans le revêtement du sol et des murs, créé sur une composition de Michel Hervé: des bandes d'acier inoxydable incrustées dans le marbre dessinent à partir d'un point central des

1

2





1 *Détail du mur-rideau de la façade sur la rue du Colisée. Les poteaux verticaux d'acier inoxydable (Uginox) déterminent des travées dont les unes, descendant jusqu'au sol, sont vitrées en thermopane teinté tandis que les autres, plus larges et interrompues en bas par des caissons d'acier inoxydable, sont en thermopane clair (Saint-Gobain). Cette « grille » d'éléments métalliques abrite d'autre part les ventilo-convecteurs dans les parties horizontales, et la circulation d'eau chaude et froide de la climatisation dans les parties verticales (Réalisation : Entreprise Voisin).*

2 et 4 *L'escalier menant à la mezzanine. Mis à part le garde-corps en altuglas, les matériaux choisis sont, de nouveau, l'acier inoxydable, le marbre et la moquette, utilisée ici pour garnir le dessous des marches. Le jeu des horizontales, des verticales et des obliques est souligné par les baguettes d'éclairage, fixées sous le limon.*

3 *Vue du hall d'entrée vers le couloir et la mezzanine où est aménagée une petite zone d'attente près des studios (voir page 55) Les ondes d'acier inoxydable orientent la circulation vers le hall, situé en contrebas, au même niveau que les patios. Dans cet espace tout en reflet (le plafond est en acier inoxydable « poli miroir ») les couleurs des sculptures diversifient les ambiances chromatiques. Parmi les œuvres rassemblées ici, on reconnaît, à gauche, « Atomick », bois peint de Kramer, à droite, un marbre de Gilioli, « La sphère », devant une structure en laiton de Comby, « Thybur ». Au centre, sur le palier, « Zone rythmique » de Grossert, en polyester et inox.*

5 *L'escalier de marbre pentélique menant de l'entrée au hall d'accueil. Les marches, et le départ du décor mural, sont éclairés par des projecteurs placés sous des panneaux en acier inox. En bas, une sculpture de Coulentianos, « Grande Jeff ».*

6 *La mezzanine, formant coin d'attente près des studios. Le revêtement de marbre, qui, dans l'ensemble de l'immeuble, couvre une surface d'environ 1000 m² (Et. Gauthier) se prolonge ici du sol au parapet oblique sur lequel s'appuie une main courante en acier inoxydable (Entreprise Voisin). Sièges de G.D. Harcourt (Artifort. Diffusion Meubles et Fonction). Table « Hélix », à plateau de verre sur piètement en hélice (Dom). Moquette tête de nègre.*

ondes concentriques — un thème spécialement bien adapté à la destination des locaux — qui se propagent du sol aux murs et d'espace en espace. Cette cohésion entre la façade et les zones d'accueil est soulignée dans les détails mêmes de l'agencement: les vitrines sont projetées de l'intérieur vers l'extérieur et l'une d'elles se prolonge en banquette dans l'entrée, tandis que le plafond en acier «poli miroir» introduit dans le hall l'animation de la rue qu'il reflète.

En arrière du bâtiment au contraire, les façades ordonnées autour de deux patios, pour lesquels on a utilisé le bois et l'aluminium, créent un contraste délibéré de texture et de couleurs avec l'ambiance miroitante, somptueuse, que l'on découvre en pénétrant dans l'édifice.

1 L'accès au hall d'accueil. A gauche, l'escalier donnant sur la rue; à droite, celui qui mène à la mezzanine. Au centre, une sculpture en acier peint de Guzman, «Partition».

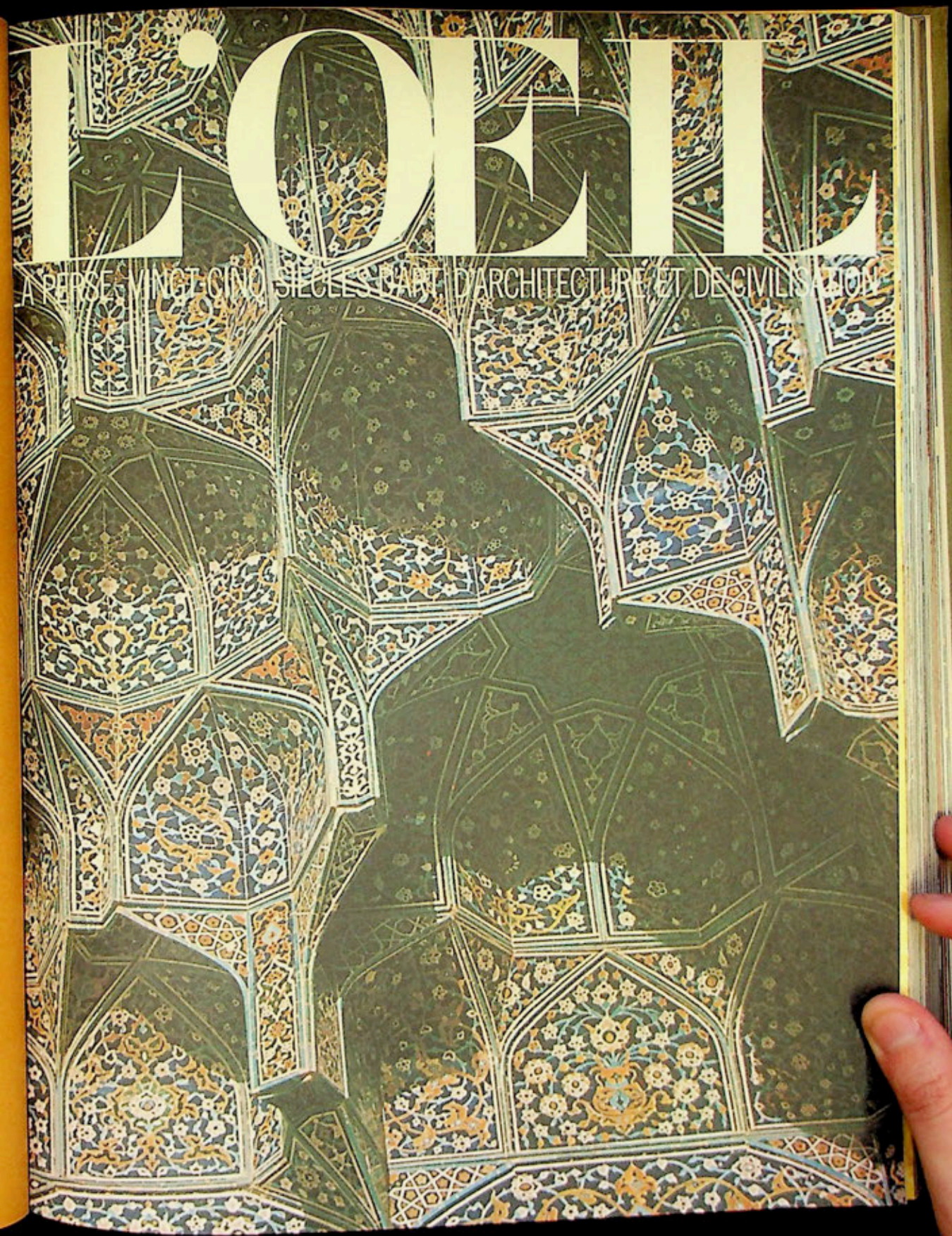
2 Dans l'entrée, reflété par le plafond d'acier inoxydable «poli miroir», le sigle I P (Information et Publicité) s'inscrit dans la paroi de marbre. Devant, une sculpture de Philolaos, «Ailée». La banquette prolonge l'une des boîtes-vitrines de la façade. A l'extrême-gauche, «Spatialité», une sculpture de Delfo en acier inoxydable.

3 La façade sur la rue du Colisée (voir aussi page 54).

inox
aujourd'hui
UGINOX
ENTREPRISE VOISIN 32 RUE PIERRE TIMBAUD 92-GENNEVILLIERS TEL. 733 33-20

Olivetti Lettera 36
l'écriture électrique à domicile

olivetti


L'ŒIL
LA PERSE, VINGT-CINQ SIÈCLES D'ART, D'ARCHITECTURE ET DE CIVILISATION

CHAUMET
1780-joaillier de Napoléon 1er
12 place Vendôme Paris 1
l'émeraude
dans les sables

LA PERSE

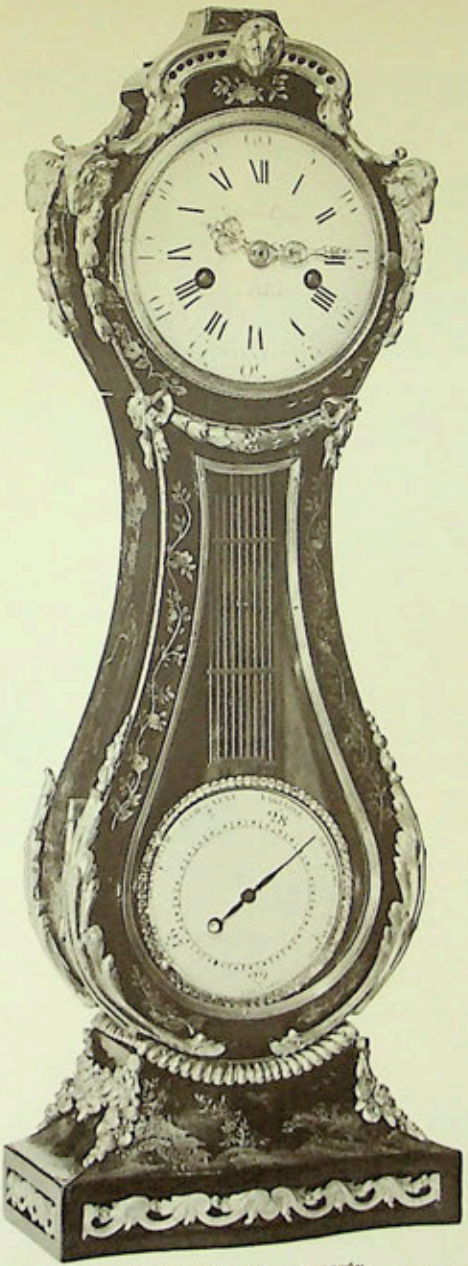
vingt-cinq siècles d'art d'architecture et de civilisation

JACQUES PERRIN

Expert près les douanes françaises

ANTIQUITÉS MEUBLES ET OBJETS D'ART DU XVIII[e] SIÈCLE

3, QUAI VOLTAIRE PARIS 7[e]



RARE HORLOGE «MINIATURISÉE»
d'époque Louis XV exécutée par le maître-ébéniste Jean-François GOYER.
En bois laqué, décoré de fleurs et de feuillage, elle est ornée de bronzes dorés.
Mouvement d'horlogerie de «IMBERT LAINE à Paris».
Hauteur: 62,5 cm, longueur: 21,5 cm, profondeur: 12 cm.

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — JUILLET-AOÛT 1971 — Nos 199-200

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **Georges et Rosamond Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Graphisme, maquette: Jacques Ledoux/Relations

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir
Jean Perrot: pages 4, 5, 6, 8 et 10 – E. M. Janet Le Caisne: pages 5, 7, 9 et 10 – Musée Bâstan, Téhéran: pages 13 et 14 – Maurice Babey/Editions Skira: pages 13 et 14 – Françoise Masson: page 13 – Claude Michaelides: page 15 – L. Y. Loirat: pages 16, 22, 23, 26, 40 à 43, 47, 48, 50 et 51 – A. Gayot: pages 21 et 24 – Germanisches National Museum: page 22 – Giraudon: pages 22 à 27 – Anderson-Giraudon: page 24 – Service photographique des Monuments Historiques: pages 22 et 23 – Service photographique des Musées Nationaux: page 25 – Dominique Lacarrière: page 28 – Frédy Bémont: pages 27 et 28 – Metropolitan Museum, New York: pages 20, 33 à 36 et page 39 – Maxime Sireux: page 49 – Roland Michaud: pages 52 et 53 – Pierre Joly et Vera Cardot: pages 56 à 58, 60 à 65 et 66 – Marc Lavrillier: pages 23, 68 et 71 à 73 Thévenin: pages 67 et 68

Photographies en couleurs
L. Y. Loirat: page de couverture, pages 45 et 46 – Maurice Babey/Editions Skira: pages 10, 29 et 30-31 – Françoise Masson: page 17 – Scala: page 18 – Dominique Lacarrière: page 29 – Roland Michaud: pages 54 et 55 – Marc Lavrillier: page 70 – Pierre Joly et Vera Cardot: pages 61, 62 et 69

Notre couverture
Entrée de la Mosquée Royale d'Ispahan. Détail du décor de faïence émaillée.

Notre prochain numéro
Giorgione et les peintres du Nord – Féeries en béton peint – Dessins de Giacometti – Un entretien avec Jean Dewasne et L'Œil de l'architecte

Abonnements
France: *Fr. 125.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 139.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VIe Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 95.—; SEDO S.A., 4, place Pépinet, 1000 Lausanne. Tél. (021) 20 31 51. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1300.— (T.V.A. incluse); Mme Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél. (02) 53 14 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 100.—; A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£11.–; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$28.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $31.—)*
Canada: *$28.— (recommandé: $32.—) SEDO S.A., 4, place Pépinet, 1000 Lausanne. Tél. (021) 20 31 51. CCP 10-8837*
Autres pays: *francs suisses 110.—; SEDO S.A., 4, place Pépinet, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

4 Suse, la capitale de Darius, par Jean Perrot, Directeur de la délégation archéologique française en Iran

12 Arts somptuaires de l'ancien Iran, par Pierre Amiet, Conservateur en chef des Antiquités orientales au Musée du Louvre

18 De l'Orient à l'Occident, par Catherine Frotier

26 Citadelles et forteresses, par Frédy Bémont

32 Le « Châh-nâmeh Houghton », par Stuart C. Welch, Conservateur des peintures islamiques au Fogg Art Museum

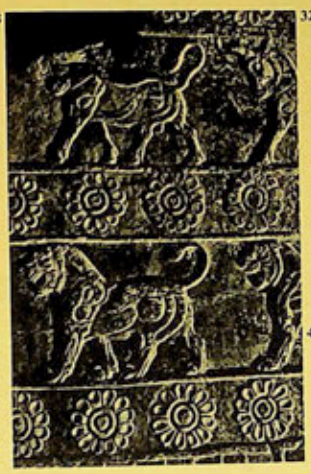
40 Ispahan, ville d'art, cité royale, par Maxime Siroux

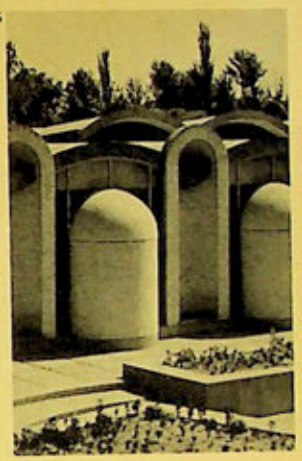
52 Flore persane

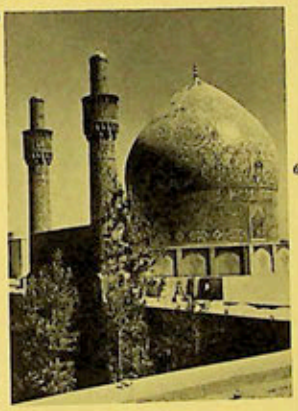
56 L'Iran aujourd'hui, par Pierre Joly

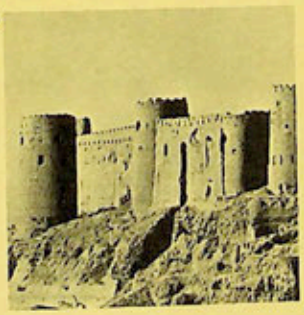
66 Les fêtes de Persépolis

70 L'Iran à Paris









CHARGÉ DE LA DÉCORATION DES FÊTES DONNÉES POUR LE 2500e ANNIVERSAIRE DE LA FONDATION DE L'EMPIRE PERSE

JANSEN A CHOISI LA SIGNATURE DE:

Georges TRUFFAUT

Le Chesnay-Versailles

Médailles d'Or et Prix d'Honneur
aux Floralies Internationales 1971 de Nantes

la rose "PERSEPOLIS"
Nouveauté G. TRUFFAUT

dédiée à S.M. le SHAH in SHAH
et à S.M. l'Impératrice d'Iran
en l'honneur du 2.500e anniversaire de la fondation
de l'Empire Perse

BON A DÉCOUPER
Pour recevoir gratuitement le catalogue Plantes.
Plus de 350 photos couleurs.

Nom .....

Adresse .....

.....

A envoyer aux Ets G. TRUFFAUT - B.P. 120 R.P. - VERSAILLES

CHAMADE
chamade
Le Nouveau Parfum de
GUERLAIN
PARIS
GUERLAIN

SUSE
LA CAPITALE DE DARIUS

JEAN PERROT

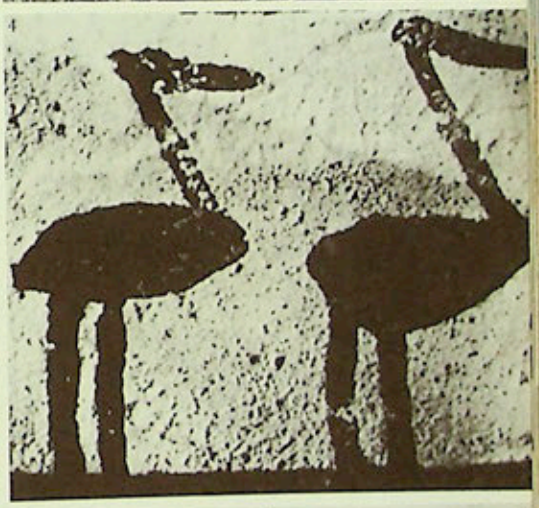
Commencée en 1883, l'exploration archéologique de ce site historique livre aujourd'hui encore des vestiges d'un exceptionnel intérêt

1 *Opération de contrôle stratigraphique sur l'Acropole de Suse. Etat de la fouille en 1969. Ce genre de repérage est spécialement important dans un site comme Suse qui connut plusieurs habitats successifs, puisque la vieille cité élamite (III^e millénaire), pillée par Assurbanipal vers 640 av. J.-C., redevint capitale à l'époque achéménide lorsque Darius (521-485) décida d'y établir le centre politique et administratif de son empire.*
2 *Déroulement de cylindre sur une tablette, inscrite sur l'autre face. Illustration humoristique des travaux de la ferme : des animaux en posture humaine manipulent des vases. (Fouilles à l'Acropole, 1970).*
3-5 *Tessons de poterie à décor peint. 4^e millénaire av. J.-C.*

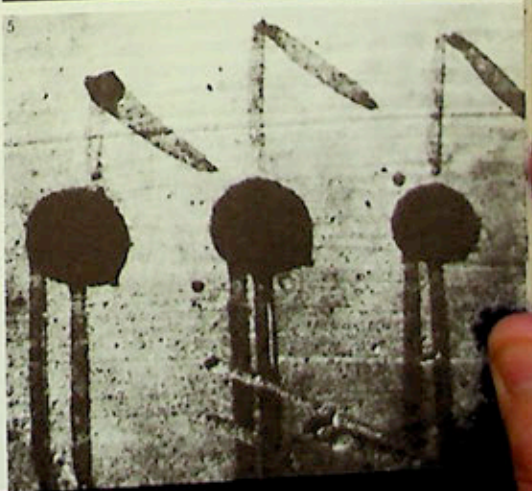
2

3

4

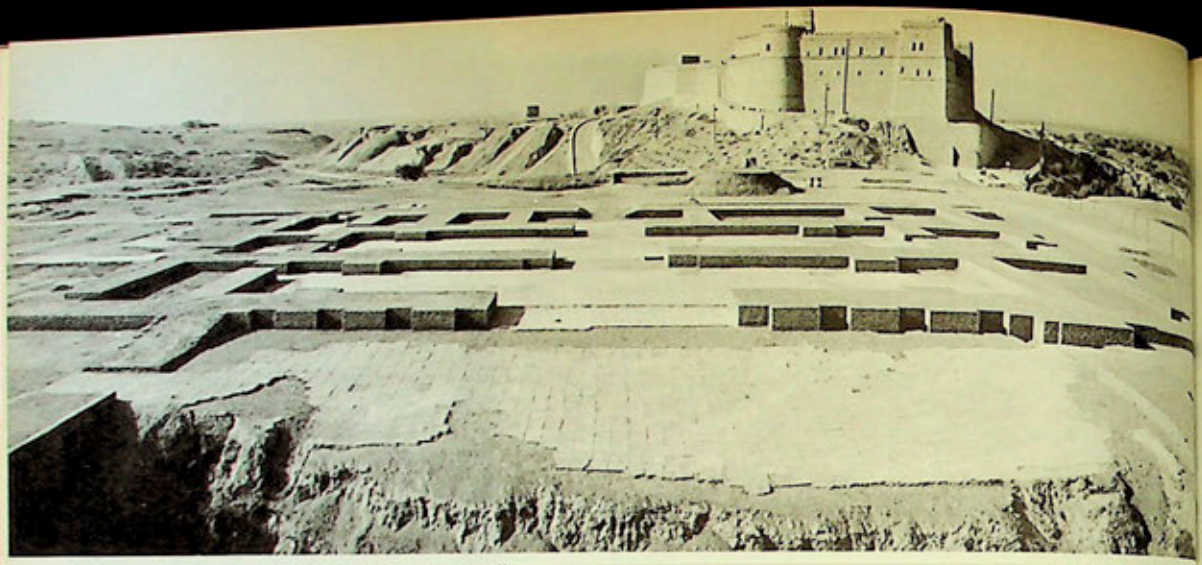


5



Shoush-e-Daniel. Décembre 1968. Le bleu plein d'esprit du ciel de l'Iran. La barrière enneigée du Zagros. Le ruban argenté des eaux de la Kerkha; les verts inattendus de la plaine rayée par la grand-route de Téhéran au golfe Persique; entre les masses sombres des parcs et des jardins serpente une rivière... Du haut des collines ocrées de l'antique Suse, formidable accumulation de cendres et de débris cinq fois millénaire, le regard court au loin et se perd dans le rêve... Suse. Au milieu des ruines de l'Apadana, de l'imposante salle du trône des rois achéménides, plus vaste encore que celle de Persépolis. Au cœur de ce qui fut la splendide résidence dont s'enorgueillit Darius le Grand, son bâtisseur, il y a près de vingt-cinq siècles, pour en faire le centre du plus vaste empire que le monde ait jusqu'alors connu.

Les fûts cannelés des colonnes de marbre gris s'élancent à vingt mètres de hauteur, couronnés de chapiteaux à protomes de taureaux aux cornes et aux sabots dorés, portant sur leur dos les longues poutres de cèdre du Liban. Sur les murs du palais, dans la splendeur des émaux, processionnent en longues files les Immortels de la garde royale; lions, griffons, animaux fabuleux, majestueux et terrifiants, passent gravement, gardiens des trésors cachés, veillant à écarter du Roi tous les maléfices. La rumeur des cours ensoleillées s'assourdit dans la pénombre des longs corridors et des appartements, au sol rouge, soigneusement poli, où courent les pieds nus de milliers de serviteurs. Darius le Grand, l'orgueilleux Xerxès, les rois leurs successeurs, au faîte de leur gloire et de leur toute-puissance, leurs gardes, leurs généraux, tous les grands du royaume autour d'eux rangés, ont franchi ces portails. Les lourds battants de bronze se sont ouverts aussi, accueillants, devant les rois de la terre et les princes vaincus; devant les bannis de la Grèce. Sous ces plafonds élevés Darius « le Puissant » a médité sa vengeance d'Athènes. Xerxès « le Guerrier » a conçu d'envahir l'Europe. Dans les jardins de

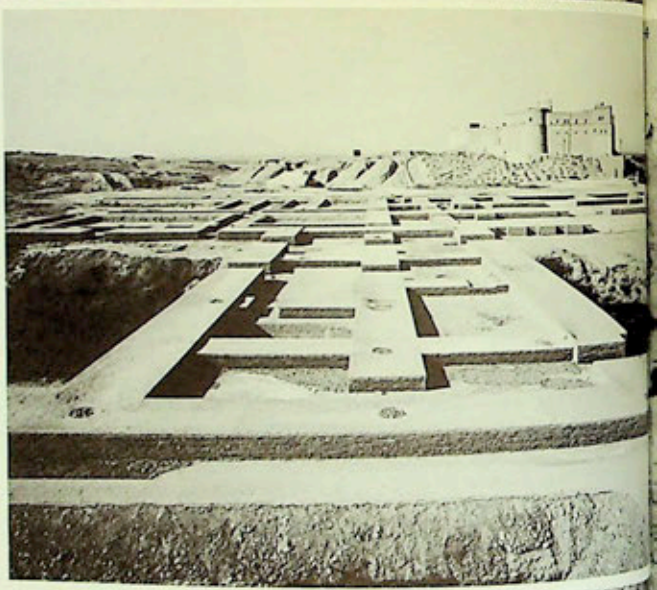


la maison des femmes la grande Atossa a pressenti son malheur. Humilié et vaincu, Xerxès est tombé entre ces murs aveugles sous la lame assassine d'Aspamithrès, l'eunuque. D'ici partit Néhémie, échanson d'Artaxerxès, pour reconstruire avec la permission de son maître le temple de Jérusalem et réveiller le zèle du peuple d'Israël. Dans ces murs, peut-être, vécut Esther, la petite « reine » juive, pupille de Mardochée, qui sauva son peuple avec l'aide de Dieu. Pendant près de deux siècles, jusqu'aux jours funestes du Macédonien, la richesse, les trésors, la splendeur de Suse étonnèrent le monde. Un groupe de touristes, le doigt sur le déclencheur, perplexe, las d'errer au milieu des buissons d'épineux. Le palais de Darius! Autour d'eux, à demi enfouis dans un sol bouleversé par les anciennes tranchées des fouilleurs gisent des fûts de colonnes renversés, des bases éclatées, quelques débris sculptés de palmes ou de rosettes; détachée d'un chapiteau, mutilée, la tête d'un taureau ouvre un grand œil vide. De longue date les murs en terre crue ont fondu sous les pluies hivernales. Les godets de bronze scellés au plomb où tournaient les gonds des portes ont été arrachés de leurs supports de pierre. Sur les restes d'un sol bétonné, des enfants jouent à la marelle. Un fagot de broussailles sur la tête, des femmes en file indienne se hâtent vers leur marmite. En bordure du tépé un vacher oublieux pousse devant lui son maigre troupeau.

Les regards interrogent les tours et les créneaux de la lourde bâtisse de brique là-haut sur l'Acropole. Elevée il y a 70 ans par les premiers fouilleurs pour se protéger des pillards dont les bandes hantaient alors ces territoires désolés, elle n'a du palais de Darius que quelques briques empruntées, mêlées à beaucoup d'autres. Elle abrite prosaïquement les archéologues.

Mais les temps ont changé. Du bourg qui s'étire au pied des tépés montent les bruits de la vie; les haut-parleurs de la mosquée de Daniel, sous sa coupole en pain de sucre, appellent à la prière. Des autocars s'alignent devant les portes du musée, déversant, en foule chaque jour grandissante, pique-niqueurs, pèlerins et touristes. La décision est prise. Nous allons débroussailler le palais. La figure d'Abbas le contremaître s'illumine; son enthousiasme est contagieux. En quelques semaines la salle hypostyle révèle à nouveau l'ordonnance de ses trente-six colonnes à base carrée et les restes de ses portiques. Les sols bétonnés des salles, les carreaux des cours, réapparaissent sous la terre qui les recouvrait. Le plan de la vaste demeure se dessine à nouveau. Des murs disparus il reste quelques briques encore en place. Alors se fait jour une idée: relever ces murs, en brique crue, comme ils étaient jadis; assez haut pour rendre le plan lisible; redresser quelques colonnes, peut-être; restaurer les sculptures; arracher à ces pauvres vestiges ce qu'ils pourraient encore dire de la grandeur passée.

Décembre 1969. Le Service de Protection des Monuments historiques de l'Iran et le Service des Antiquités et des Musées ont accordé leur aide. Nous faisons un essai. Les wagonnets roulent sur les voies Decauville évacuant les déblais. Brique après brique, ce qui subsiste des fondations des murs est dégagé jusqu'au radier de galets qui supporte l'édifice. Chaque détail est noté, dessiné, photographié. Les dimensions des chambres, des cours, des passages, mesurées à nouveau; il apparaît vite que les plans anciens ne correspondent pas



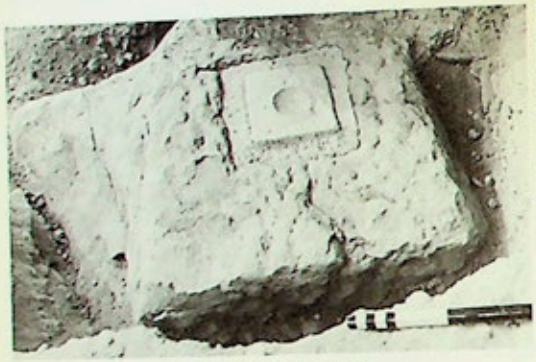
toujours à ce que nous avons sous les yeux. Le palais était-il vraiment ce labyrinthe que l'on a décrit?

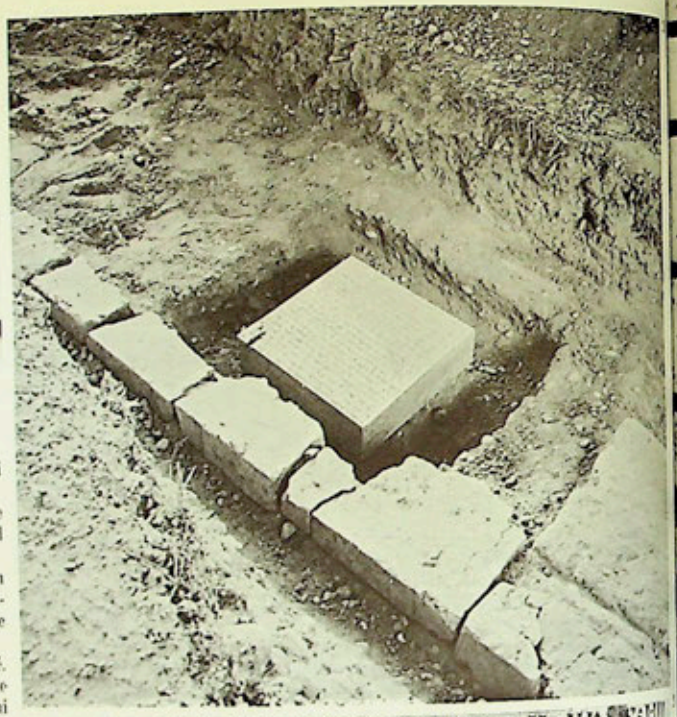
Le 26 février 1970, le pic prudent d'Abbas qui sonde les fondations de part et d'autre d'un passage rend subitement un son clair qui n'est pas celui des galets du radier. Sous les mains qui s'affairent, là, à 30 cm sous la surface du sol, une dalle de marbre gris; des caractères cunéiformes. C'est le moment de s'arrêter. De réfléchir au problème posé. D'attendre les techniciens. Sous l'œil de la caméra, le dégagement reprend avec une sage lenteur. Les faces latérales de la table apparaissent, gravées elles aussi. Après des heures impatientes de nettoyage, de dessin et de repérage, la lourde pierre est enfin soulevée, laissant sur son lit de sable fin l'empreinte du texte qui court sur sa face inférieure. Le photographe met à profit les derniers rayons du soleil.

Le lendemain matin, sans trop oser y croire, nous cherchons de l'autre côté du passage. Une autre table de fondation apparaît, en pendant de la première, elle aussi en parfait état. François Vallat, le jeune épigraphiste de la mission, n'en croit pas ses yeux. Il n'en dormira pas d'une semaine. Il a tout de suite identifié les deux textes. Le premier en accadien, l'autre en élamite achéménide; deux versions sensiblement différentes d'un même document: la charte de fondation du palais de Darius Ier à Suse. (Voir pages suiv. et p. 74).

1-3 *Vues de l'apadana (« salle d'audience ») du palais de Darius, reconstituée au sud de la « cour de l'ouest ». Au fond, le « château-fort » construit en 1890 par la Mission archéologique française.*
4 *Secteur du palais d'Artaxerxès (465-424) dit « palais du Chaour », en 1968, avant le dégagement du site.* *(Voir page 11.)*

1 *Godet de bronze scellé au plomb dans lequel tournait le gond d'une porte du palais de Darius (Fouille de l'Apadana, 1971).*
2 *et* **3** *La pierre de fondation du palais de Darius, portant le texte en accadien, telle qu'elle est sortie de terre le 26 février 1971.* *(Voir la traduction page 74).*
4 *Détail de la pierre de fondation du palais de Darius, portant le texte en élamite, dégagée le 27 février 1971, non loin de la précédente. (Voir la traduction ci-dessous).*





CHARTE DE FONDATION DU PALAIS DE DARIUS Ier A SUSE

(Version élamite)

Je suis Darius, grand roi, roi des rois, roi des pays, roi des peuples, roi sur cette terre, fils d'Hystaspe l'Achéménide.

Et Darius, roi, dit: « Ahuramazda, le plus grand des dieux, m'a lui-même créé, m'a lui-même conféré la royauté, m'a lui-même donné ce grand royaume riche en hommes et en chevaux.

Et par la grâce d'Ahuramazda, mon père, Hystaspe, et aussi Arsamès mon grand-père, eux deux étaient encore vivants lorsqu'Ahuramazda m'établit roi et que, sur cette terre, Ahuramazda en décida ainsi; sur toute cette terre, homme, il me choisit et il m'établit roi.

Moi, à Ahuramazda, j'ai déposé cette offrande; Ahuramazda m'a aidé. Ce que je projette est fait, ce qui est à mon avantage, il le fait. Ce que je fais, tout cela, par la grâce d'Ahuramazda, je le fais. Le palais qui est à Suse, c'est moi qui l'ai fait; ses matériaux de loin furent apportés et en profondeur la terre fut creusée jusqu'à ce qu'elle fût traversée jusqu'au lit du sol. Lorsqu'elle fut complètement creusée, alors ses fondations furent faites en gravier. Sur 20 coudées d'épaisseur de ce gravier j'élevai le palais. Et, ce qui en fait de terre fut creusé en profondeur, et aussi ce qui en fait de ses fondations en gravier fut fait, et aussi ce qui en fait de briques fut moulé, des gens qui étaient des Babyloniens, eux-mêmes le firent.

Et les poutres qui étaient en cèdre, elles, d'une montagne dont le nom est Liban, de là-bas furent apportées. Les gens qui étaient des Assyriens, eux-mêmes les transportèrent jusqu'à Babylone et, de Babylone, les Cariens et les Ioniens les transportèrent jusqu'à Suse. Et le bois « Yaka », du Gandhara, fut apporté, et aussi de Carménie. Et l'or, de Sardes et de Bactriane fut apporté, lui qui fut travaillé ici. Et les pierres rares qui étaient du lapis-lazuli et aussi de la cornaline, qui ici furent travaillées, de Sogdiane furent apportées. Et les pierres rares qui étaient des turquoises, elles, de Chorasmie, furent apportées, elles qui furent travaillées ici. Et l'argent et l'ébène, eux, d'Egypte furent apportés. Et les éléments de décoration avec lesquels la terrasse fut ornée, eux, d'Ionie furent apportés. Et l'ivoire qui ici fut travaillé, lui, d'Ethiopie et d'Inde et d'Arachosie fut apporté. Et les colonnes de pierre qui furent travaillées ici, d'une ville du nom d'Apiratush, de là-bas, en Elam, furent apportées. Les artisans qui travaillèrent la pierre, eux, étaient des Ioniens et des Sardiens. Et les hommes ciseleurs d'or qui travaillèrent cet or, eux, étaient des Mèdes et des Egyptiens. Et les hommes qui travaillèrent ce bois, eux, étaient des Babyloniens. Et les hommes qui firent des briques cuites, eux, étaient des Babyloniens. Et les hommes qui ornèrent la terrasse, eux, étaient des Mèdes et des Egyptiens. »

Darius, roi, dit: « Par la grâce d'Ahuramazda, à Suse, beaucoup de travail excellent fut ordonné, beaucoup de travail excellent fut fait. Moi, qu'Ahuramazda me protège, et aussi mon pays! »

1

2

3

1 *Figurine d'animal en terre cuite d'époque hellénistique, trouvée en 1970, lors de la fouille du palais d'Artaxerxès.*
2 *Antéfixe à palmette provenant de la toiture d'une construction hellénistique. (Fouille du palais d'Artaxerxès, 1970).*
3 *Tablette lenticulaire portant incisés une tête de buffle, un scorpion et des lignes brisées, appartenant au début de la période proto-élamite. Vers 3000 av. J.-C. (Fouilles de l'Acropole, 1970).*
4 *et* 7 *Palais d'Artaxerxès. La salle hypostyle en cours de dégagement.*
5 *Porteur d'offrande montant un escalier. Relief trouvé au cours des fouilles du palais d'Artaxerxès (1969-1970).*
6 *Bases de colonnes du palais d'Artaxerxès.*

Trente ans plus tôt il avait fallu le génie du Père Scheil, l'illustre épigraphiste, pour reconstituer ce texte à partir de nombreux fragments en accadien, en élamite et en vieux perse, trouvés dispersés à travers les ruines de Suse. Nous avons cette fois avec les tables intactes, découvertes là où en grande cérémonie une main pieuse les avait déposées, sous la base des murs, l'indubitable preuve que le palais est bien celui de Darius le Grand. Les données nouvelles que nous avons par ailleurs recueillies rendent indispensable et prometteur un examen approfondi des vestiges du palais.

La chance allait, cette même année, sourire encore à la mission de Suse. A quelques centaines de mètres au pied de l'Apadana, dans la plaine, sur l'autre rive de la rivière, le Chaour, un bulldozer occupé à niveler un renflement de terrain pour faciliter l'irrigation des jardins s'était arrêté, essoufflé, quelques mois plus tôt, ayant décapité de sa lame une vingtaine de bases de colonnes. De nombreux fragments de poterie de la période islamique — les plus récents du XIII[e] siècle, date de l'abandon de Suse devant les invasions mongoles — jonchaient le sol alentour. Nous étions probablement devant les ruines de quelque construction de cette période ayant fait remploi de matériaux achéménides tirés des tépés de Suse.

A la demande du Service des Antiquités la mission avait entrepris de faire le relevé de ces débris. Par un beau matin du mois de janvier une tranchée d'orientation avait été ouverte sous la direction d'Audran Labrousse, architecte de la mission. Quelques heures plus tard des bases de colonnes étaient apparues en place et nous avions de bonnes raisons de croire que nous étions en présence d'une construction achéménide inconnue. Au mois de mars s'étendait sous nos yeux la salle d'audience d'un nouveau palais comptant, avec ses portiques, cent colonnes. Sur des fragments d'inscriptions, en élamite et en vieux perse, François Vallat lisait le nom d'Artaxerxès, deuxième du nom: le roi bâtisseur qui restaura le palais de l'Apadana détruit par le feu sous le règne de son prédécesseur, arrière-petit-fils de Darius le Grand. Les murs du nouveau palais conservaient à la base un enduit blanc et portaient, au-dessus, des peintures représentant des personnages presque grandeur nature, des motifs végétaux ou géométriques, en rouge, en bleu clair, en carmin et en noir. A l'extérieur, des dalles sculptées montrant des porteurs d'offrandes gravissant un escalier, paraissaient un remploi de palais plus anciens. Les colonnes de la salle d'audience, en bois, étaient couvertes de plâtre et peintes en bleu ciel. Résidence d'agrément, dans la fraîcheur des eaux du Chaour et des jardins de la plaine, à courte distance du palais officiel, ou maison d'attente durant les travaux de restauration de l'Apadana, ce « paradis » comme le désignait une inscription, apparaissait comme un nouveau et remarquable témoignage de l'architecture achéménide.

Les travaux de l'hiver 1970-1971 ont vu sur les deux chantiers du Chaour et de l'Apadana de nouveaux et spectaculaires progrès. Les techniques de l'archéologie, de la géophysique, de la statique, patiemment mises en œuvre, contribuent chaque jour à une meilleure connaissance des anciens palais de la Suse du grand Roi. L'esprit reste confondu devant l'immensité de l'effort des architectes de Darius; devant la science de ses ingénieurs élevant à plus de vingt mètres de haut sur un sol mouvant l'énorme terrasse artificielle sur laquelle s'étendent les cinq hectares de cours et de salles du palais. Lentement réapparaît la claire ordonnance d'une somptueuse demeure avec ses salles d'apparat, ses appartements, ses services et ses dépendances. Derrière les archéologues, les maçons relèvent les murs sur des bases assurées. Peu à peu s'ébauche de la Suse achéménide une vision nouvelle, plus dépouillée certes que celles, romantiques, du siècle dernier, mais plus proche aussi sans doute de la réalité, qui n'est nullement indigne du souvenir étonné qu'en a gardé l'Histoire.

6

7

ARTS SOMPTUAIRES DE L'ANCIEN IRAN

PAR PIERRE AMIET

2

Nous savions depuis toujours, grâce aux historiens grecs, que les grands rois de Perse avaient accumulé de fabuleuses richesses. Mais il aura fallu attendre l'exploration archéologique pour découvrir réellement les splendeurs de l'orfèvrerie et des bijoux de l'ancien Iran, bien avant les Achéménides comme au temps de ceux-ci.

La tradition en remonte loin en effet. Si le Plateau, cloisonné en multiples régions distinctes, fut le berceau de cultures originales, encore qu'apparentées entre elles, dès les temps préhistoriques, on ne saurait contester une primauté marquée au pays d'Elam, qui englobait la belle plaine prolongeant la Mésopotamie à l'est, et la partie adjacente du Plateau. Les habitants de ce pays dont Suse était la métropole eurent de tout temps de profondes affinités avec les montagnards, mais alors que ceux-ci gardaient un mode de vie très archaïque, les gens de la plaine furent les premiers, vers la fin du IV^e^ millénaire, à se donner une organisation proprement urbaine qui fit d'eux les rivaux redoutables de leurs voisins, les Sumériens.

Et déjà lors du premier épanouissement de leur civilisation citadine et bureaucratique, quelque 3000 ans avant J.-C., les Susiens surent exécuter en or et en argent des bijoux délicats tels que des croix incrustées de rutile, ou que ce chien minuscule en or, aux formes puissantes, qui supporte allégrement l'agrandissement photographique (fig. 2, p. 16). Ils fondaient en cuivre des épingles surmontées de petits sujets: le poing du fauconnier portant son oiseau, ou un bouquetin aux cornes démesurées, petit chef-d'œuvre d'art animalier. Plus souvent les premiers Elamites se contentaient de bijoux de pierres aux couleurs contrastées. Ils composaient d'opulentes parures composées d'innombrables petites perles blanches, auxquelles ils suspendaient des figurines d'animaux stylisés avec un sens de l'humour qui n'appartient qu'à cette lointaine époque.

Par la suite, les gens de Mésopotamie, Sumériens et Sémites exercèrent une forte influence sur leurs voisins, qui adoptèrent nombre d'éléments de leur civilisation. Aux alentours de 2500 av. J.-C., des métallurgistes apparemment nomades, venus peut-être d'Elam, colonisèrent en quelque sorte le Luristan, en gardant le contact avec les Susiens. Les uns et les autres façonnaient en bronze, en dehors d'innombrables armes et outils, des haches ou des marteaux d'apparat dans lesquels on doit reconnaître des insignes de dignités, que les rois remettaient à leurs hauts fonctionnaires ou à leurs officiers. Un tel objet a été exécuté en argent à Suse, à la fin du III^e^ millénaire; il a l'aspect d'une tête de canne, mais c'est en fait un marteau en forme de tête de dragon à grande crête dorsale. Lorsque les Sumériens d'Ur s'emparèrent de Suse, vers 2100 av. J.-C., ils ne purent éliminer une dynastie élamite qui se maintint dans l'arrière-pays et probablement aux confins du Luristan. Et les Sumériens n'hésitèrent pas à adopter certaines des coutumes de leurs sujets montagnards, comme l'atteste la découverte à Suse d'un marteau apparenté à celui que nous venons de signaler, mais portant une dédicace de Shulgi, roi d'Ur.

Peu après, vers 2000, les Sumériens furent chassés et disparurent et l'Elam reprit son indépendance en pratiquant une politique d'échanges très actifs avec des régions lointaines, comme l'Inde, autant qu'avec les royaumes qui se disputaient l'hégémonie en Mésopotamie. Les riches bourgeois de Suse et leurs épouses se faisaient enterrer avec un mobilier qui témoigne de leur opulence. Outre des vases audacieusement taillés dans du bitume et qui semblent imiter parfois des modèles de métal, ils possédaient des parures d'or et d'argent: longues épingles, pendants d'oreilles en forme de nacelles côtelées, bandeaux frontaux et couvre-seins. Roman Girshman a mis au jour les importantes résidences de ces citadins, à une époque un peu plus récente, contemporaine de la conquête de la Babylonie par les Kassites venus d'Iran. Il y a trouvé des figurines de terre cuite représentant des femmes parées de leurs beaux atours, avec un manteau attaché par de longues épingles à œillet, comme nous en possédons précisément une paire, en or, d'une grande élégance dans sa simplicité.

Le moment décisif de l'histoire iranienne se situe un peu plus tard, aux alentours du XIII^e^ siècle. Les rois d'Elam, Untash-Gal d'abord, puis Shutruk-Nahhunte et ses deux fils, au XII^e^ siècle, donnèrent à leur Etat une organisation puissante et patronnèrent un renouveau des arts, de l'architecture et de la sculpture, ainsi que de la métallurgie. Renouant avec des traditions autochtones très anciennes, ils firent exécuter des objets précieux appelés à servir de modèles sur le Plateau iranien, aux générations ultérieures. C'est ainsi que la hachette d'argent à lame crachée par la gueule d'un lion, et ornée sur son talon d'une figurine de sanglier en électrum, trouvée dans la capitale d'Untash-Gal et inscrite à son nom, a pour ancêtres des haches trouvées au Luristan. Et de même, c'est au Luristan que ce type d'arme d'apparat aura une nombreuse descendance. Ou encore, un vase en bronze de Suse décoré d'animaux dont la tête est projetée en haut relief, renoue avec la tradition des sculpteurs de vases de bitume, antérieurs de sept ou huit siècles. Or ce vase semble bien être le modèle de ceux que les orfèvres façonnaient vers le même temps à des centaines de kilomètres au nord de Suse, dans les montagnes de la province du Gilan qui dominent le sud de la mer Caspienne. Divers indices suggèrent que les rois d'Elam avaient au moins des affinités avec les gens de cette contrée, nouveaux venus dans lesquels il faut reconnaître les premiers Iraniens proprement dits, de langue indo-européenne. Probablement nomades, ils aimaient les belles armes, les bijoux et une vaisselle d'apparat qui révèle par son décor un

3

4

1 *Gobelet en or provenant de Marlik. XI^e^-X^e^ siècle av. J.-C. Téhéran, Musée Bâstân.* **2** *Bol rond décoré de béliers couchés. Marlik, XI^e^-X^e^ siècle. Téhéran, Musée Bâstân.* **3** *Vase d'électrum orné de monstres ailés à deux têtes. XI^e^-X^e^ siècle. Paris, Musée du Louvre.* **4** *Grand gobelet en or provenant de Marlik. X^e^ siècle av. J.-C. Téhéran, Musée Bâstân.*

1

répertoire d'une grande diversité. Leurs princes étaient enterrés dans de grandes tombes construites assez grossièrement, où l'on plaçait en outre les extraordinaires vases en terre cuite en forme d'animaux, célèbres depuis une dizaine d'années comme provenant d'Amlash. En fait, ce site n'est que le marché où les pillards venaient vendre leurs trouvailles; une mission iranienne, en revanche, a exploré une nécropole à Marlik, qui est contemporaine des grands rois élamites.

Les orfèvres de Marlik étaient fort éclectiques, et ils s'inspirèrent avec prédilection de modèles créés de leur temps chez les Assyriens, après que ceux-ci se furent dégagés de la tutelle de l'empire mitannien. Nous connaissons très mal l'art de ce dernier, qui dut fleurir au XV^e^ siècle et se réduit pratiquement pour nous aux compositions minuscules gravées sur les sceaux-cylindres. Il en est de même, dans une mesure moindre, pour l'art assyrien qui, en ces derniers siècles du II^e^ millénaire n'avait pas encore pris l'essor monumental que lui donnèrent les rois du IX^e^ au VII^e^ siècle. On peut supposer sans invraisemblance que les influences artistiques furent véhiculées par des œuvres d'art que nous jugeons « mineures », et nous en avons d'ailleurs une preuve incontestable, sur un gobelet provenant probablement de Marlik et conservé au Louvre. Son décor au repoussé évoque les combats d'hommes-taureaux contre des buffles cabrés. Certes, de tels combats ont été largement répandus depuis l'époque des premières dynasties sumériennes, mais ce n'est qu'au temps de l'empire sémitique d'Agadé — vers 2300 av. J.-C. — qu'on les composa de la sorte, et seulement sur les sceaux-cylindres. On ne saurait contester que l'orfèvre iranien se soit donc inspiré de tels objets qui étaient déjà pour lui des « antiquités ». Plus souvent, ils préférait des modèles plus « modernes »; deux tendances se conjuguaient alors, qui survécurent concurremment chez les Assyriens. L'une, d'origine mitannienne, affectionnait les monstres griffus et ailés, associés à des arbres stylisés. L'autre renouait avec l'antique naturalisme des premiers citadins de Sumer et d'Elam. C'est cette dernière qui triomphe sur un bol hémisphérique en or de Marlik, décoré de béliers que survole un rapace. Le chef-d'œuvre des vases de Marlik est un haut gobelet aux flancs duquel s'affrontent des taureaux ailés dont la tête, admirable de réalisme, a été modelée en haut-relief (fig. 1, p. 12). Ils sont cabrés de part et d'autre d'arbres somptueux, au feuillage disposé en une sorte de rosace associée à des volutes et des bouquets de folioles. Tout ce que le vieil Orient avait élaboré depuis des siècles a été comme repris sur ce vase par un artiste génial, capable d'assumer cet héritage multiforme, en lui donnant une vie nouvelle. Quand il a préféré des modèles mitanniens, l'orfèvre de Marlik a fait preuve d'une fantaisie bridée par un sens rigoureux de la composition. Le plus bel exemple s'en trouve au Louvre, sur un gobelet d'élec-

2

3

trum, où figurent des monstres ailés, à deux têtes et aux serres entrelacées (fig. 3, p. 13); nous connaissons les prototypes de ces derniers, sur des sceaux du XV^e^ siècle ou un peu plus récents, mais nous en ignorons la signification. Peut-être ces entrelacs symbolisaient-ils les flots redoutables de l'abîme, puisque ailleurs un génie aux jambes entrelacées a été associé aux poissons-chèvres, acolytes du dieu des flots. Cela s'accorderait avec le décor du fond de notre vase, qui évoque un bassin poissonneux.

L'orfèvre iranien a fait montre aussi d'une inspiration plus libre, par exemple quand il a évoqué les ébats des biches et des chèvres sauvages avec une grande fraîcheur, en dépit de l'aspect conventionnel des palmiers qu'il n'avait manifestement jamais vus.

Il nous faut maintenant décrire une œuvre majeure, exportée probablement de la région de Marlik à Hasanlu en Azerbaïdjan, où Robert Dyson l'a découverte dans les ruines d'un palais incendié au IX^e^ siècle (fig. 3, p. 16). Il s'agit d'un grand bassin d'or, utilisé certainement pour le culte, d'après l'inspiration mythologique de son décor. Un panthéon dominé par trois grands dieux roulant dans des chars y est évoqué au registre supérieur; le premier de ces dieux a pour attelage une paire de taureaux qui vomissent une trombe d'eau sur une hydre qui jaillit de derrière une montagne. Le sommet de celle-ci comporte une « lucarne » où apparaît un génie-lutteur, qu'affronte un champion divin, muni comme lui d'espèces de gants de boxe, tandis que, de l'autre côté de la montagne, une déesse juchée sur des béliers dévoile ses charmes en regardant les ébats d'autres divinités: un géant armé d'un arc, une déesse assise sur un lion, deux génies qui mettent à mal un personnage. Plus loin, une déesse semble présenter son enfant à son maître et seigneur, assis devant elle. Un monument figuré, si riche soit-il en détails, est rarement assez explicite pour que l'on puisse interpréter directement son décor; il est donc indispensable de rechercher des variantes des thèmes illustrés sur le vase de Hasanlu, si nous voulons les comprendre. Précisément, le Louvre possède un vase de bronze au décor plaqué d'argent, avec incrustations de verre de couleur, de la même époque. Le drame précédemment évoqué s'y réduit au combat de deux dieux en char contre un serpent à deux têtes, qu'ils piétinent en l'accablant de grosses pierres qui voltigent dans l'espace. Il semble que les orfèvres iraniens aient adapté un très vieux mythe sumérien transmis d'ailleurs aux Syriens, aux Hurrites, qu'encadrèrent les Mitanniens, et aux Hittites. Ce mythe relatait les hauts faits de Ninurta, dieu de l'orage, qui avait empêché la destruction du monde par un monstre personnifiant les eaux primordiales, en élevant une digue faite d'énormes pierres. Celles-ci, sur le vase d'or de Hasanlu, ont l'aspect d'une grêle entourant la trombe d'eau qui s'abat sur les génies sortis de la montagne; sur le vase du Louvre, il est significatif que le dieu vainqueur ait été dédoublé en une paire de jumeaux, qui pourraient correspondre à un dualisme déjà caractéristique de la pensée religieuse des Iraniens (fig. 5 et 6, p. 17).

La tradition de la riche orfèvrerie a longuement survécu, au cours des siècles qui séparent l'époque des tombes de Marlik de l'avènement des Achéménides. Les travaux d'aménagement d'un palais, à Kalar Dasht, amenèrent la découverte fortuite d'un trésor peut-être plus récent que ceux de Marlik, encore que l'admirable épée d'or qui en fait partie soit exactement semblable à celles qui sont représentées sur le vase de Hasanlu. Un gobelet cylindrique découvert en même temps est décoré d'un défilé de lionnes dont la tête se projette en haut-relief, comme celle des taureaux ailés de Marlik, mais avec moins d'aisance; et cependant comment ne pas admirer la souple démarche des félins vigoureusement stylisés? (fig. 1, p. 14).

Un vase de provenance inconnue, conservé comme le précédent au musée de Téhéran, est divisé en deux registres; celui du haut ne doit rien aux vieilles civilisations de l'Asie antérieure; il évoquerait plutôt le milieu d'origine des Iraniens, la steppe hantée par les animaux sauvages, bien que le lion y soit inconnu que l'on vost bondissant sur un cerf. Le registre inférieur, au contraire, est d'inspiration élamite, avec une frise de génies tenant le vase symbolique d'où jaillissent les flots de la vie.

L'art iranien s'enrichit considérablement à partir du X^e^ siècle, dans la région située au Nord-Ouest,

1 *Coupe en or provenant de Kalar Dahst. VIII^e^-VII^e^ siècle av. J.-C. Téhéran, Musée Bâstan.*
2 *Plat d'argent avec petites figures d'or provenant de Ziwiyé. VII^e^ siècle av. J.-C. Téhéran, Musée Bâstân.*
3 *Pectoral en or de Ziwiyé. VII^e^ siècle av. J.-C. Téhéran, Musée Bâstân.*

1 *Poignard ciselé d'un garde de Darius. Détail d'un relief de Persépolis. VI^e-V^e siècle av. J.-C. Téhéran, Musée Bâstân.*
2 *Petit chien en or de Suse. Vers 3000 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre.*
3 *Bol en or de Hasanlu. Détail du décor. IX^e siècle av. J.-C. Téhéran, Musée Bâstân.*
4 *Bracelets d'or trouvés dans un sarcophage sur l'acropole de Suse. Paris, Musée du Louvre.*
5-6 *Vase de bronze à placage d'argent. IX^e siècle av. J.-C. Paris, Musée du Louvre.*

appelée Mannaï dans l'antiquité. La forteresse de Hasanlu, d'abord, abritait un ensemble de grandes constructions qui annoncent les salles à colonnes achéménides et dont le mobilier très riche en ivoires, en bronzes, en métaux précieux, révèle des contacts avec le monde syro-anatolien, autant qu'avec l'Assyrie et le reste de l'Iran.

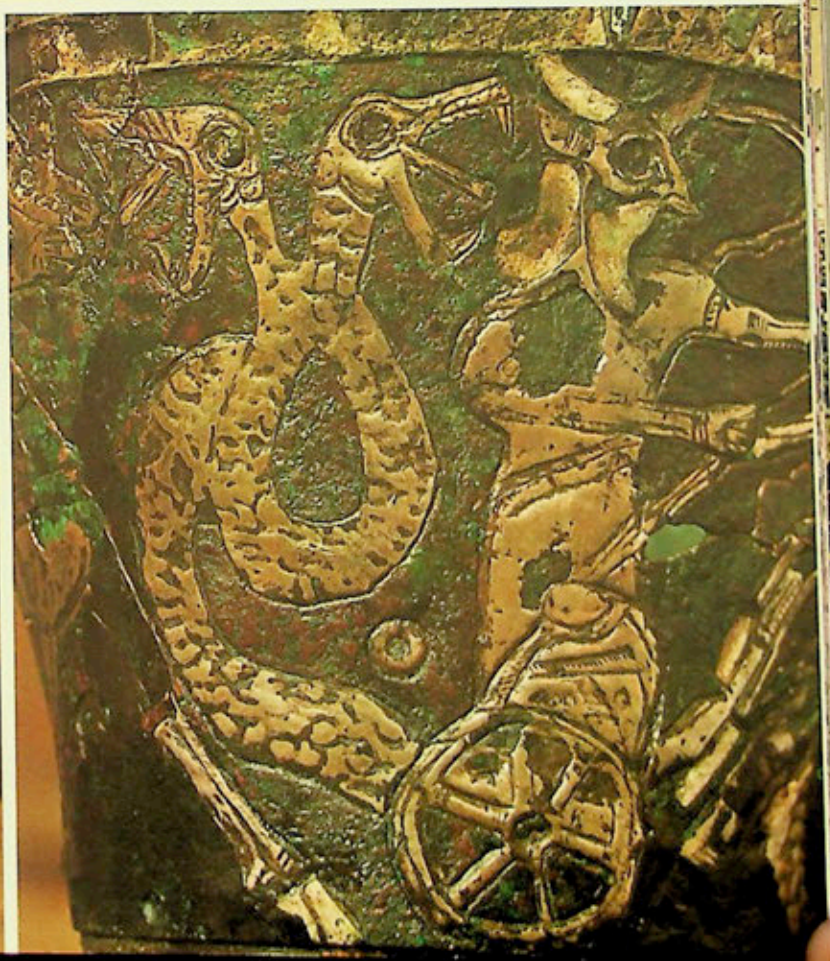
On ne saurait trop regretter que le site de Ziwiyé ait été mis au pillage par les clandestins, car nous ignorons de ce fait dans quelles circonstances exactes les trésors qui en proviennent ont été découverts. Un éclectisme plus grand encore s'y manifeste sur les nombreux objets d'or et d'ivoire, qui remontent à la fin du VIII^e et au VII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque de la plus grande puissance de l'Assyrie, mais aussi de l'entrée en scène des Mèdes dans cette région, d'une part, et des Scythes d'autre part. On peut même supposer, avec Roman Girshman, qu'un prince scythe y ait été enterré; de toute manière, on observe sur des parures telles que le grand pectoral d'or du musée de Téhéran ou sur un plat d'argent où sont incrustées des figures d'or, des motifs qui appartiennent en propre à l'art des cavaliers scythes connus depuis longtemps par leurs tombes plus récentes de Russie méridionale (fig. 2 et 3, p. 14 et 15).

Les Mèdes qui imposèrent leur hégémonie dès la fin du VII^e siècle empruntèrent aux Scythes leur poignard court appelé *akinakès*, dont le British Museum possède un fourreau d'or, qui a peut-être appartenu au roi Astyage (584-550 av. J.-C.). Un poignard semblable est attaché à la ceinture de nombreux guerriers de la garde de Darius, représentés sur les parois de la terrasse de son palais de Persépolis (ci-dessus). Nous en arrivons ainsi à l'époque la plus glorieuse de l'histoire iranienne, alors que les Perses dominaient l'ensemble de l'Asie occidentale. Ils étaient fidèles à la tradition que nous venons d'évoquer en appréciant particulièrement la vaisselle précieuse autant que les bijoux dont le Louvre possède une série exceptionnelle. Il s'agit des parures évidemment princières d'une femme enterrée dans un sarcophage de bronze, au sommet de l'acropole de Suse. En dehors de vases d'albâtre et d'une coupe

d'argent finement côtelée, le mobilier de cette tombe comprenait un grand torque cannelé en or, aux extrémités ciselées en forme de têtes de lions, et une paire de bracelets remarquables par leurs incrustations de turquoise, de nacre et de lapis-lazuli (fig. 4, p. 17). Un collier d'or était composé de perles incrustées au centre de cornaline: le bleu, le vert et le rouge étaient ainsi conjugués avec l'or en un ensemble éblouissant auprès de perles fines associées à des médaillons minuscules, où l'on reconnaît l'image de Ahuramazda.

Nous connaissons la vaisselle d'apparat par les reliefs de Persépolis autant que par une imposante série de vases: grandes coupes ornées de fortes bossettes, amphores à anses en forme d'animaux cabrés, rhytons enfin, dans lesquels une coupe profonde, comme une corne, vient se souder à l'avant-train d'un lion ou d'un bouquetin. Cette association constante de l'animal stylisé avec vigueur est un des traits les plus remarquables de cette orfèvrerie qui témoigne en outre d'une technique parfaitement maîtresse de ses moyens.

L'observateur superficiel peut être tenté de considérer l'art perse comme un art bâtard de nouveaux riches, qui aurait pillé celui des peuples soumis. Certes, les Perses ont emprunté beaucoup à ces derniers; certes, ils se sont montrés amateurs éclairés d'œuvres d'art grecques: marbres et vases attiques, pour ne rien dire des ivoires de Suse, gravés dans le meilleur style de Meidias. Mais précisément, cela témoigne d'un goût très averti, et de même que leur architecture à colonnes a conservé une conception fondamentalement iranienne, leur orfèvrerie reflète une originalité foncière. Elle est l'héritage direct des cavaliers, conquérants du Plateau, qui se montrèrent capables d'assimiler les apports de vieilles civilisations autochtones, dans leur raffinement et leur diversité.



1

2

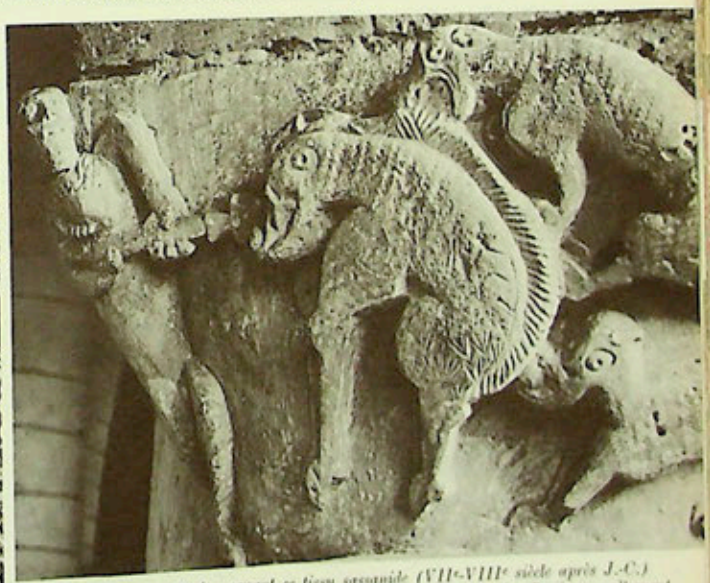
1 *Ce tissu byzantin du VII^e siècle (Musée du Vatican) reprend un thème sassanide dont l'origine remonte à l'époque achéménide. On trouve en effet des scènes de chasse montrant les rois et les héros, tantôt à cheval, tantôt à pied, affrontant des lions, des sangliers, des animaux fabuleux, sur des plaques d'ivoire, des coupes, des cylindres royaux, sur les bas-reliefs de Persépolis (VI^e siècle av. J.-C.) comme sur ceux de Sar-Mesheh (III^e siècle après J.-C.). Le motif apparaît stylisé, symétrique, encadré de médaillons circulaires, dans les tissus sassanides. Il se transmet ainsi en Europe, mais lorsque les sculpteurs romans s'en emparent (fig. 5), les fauves reprennent toute leur liberté agressive.*

2 *Iran oriental : Lions affrontés, VIII^e-IX^e siècle après J.-C. Musée du Vatican. Des chapiteaux romans de Moissac et de Toulouse, jusqu'aux tissus brochés exécutés à Lucques au XIV^e siècle, nombreux sont les décors aux lions affrontés ou adossés inspirés à l'art occidental par le motif sassanide illustré ici, dont on trouve une transposition, sans doute égyptienne, sur le tissu du Musée de Berlin reproduit page 20 (fig. 3).*

DE L'ORIENT A L'OCCIDENT

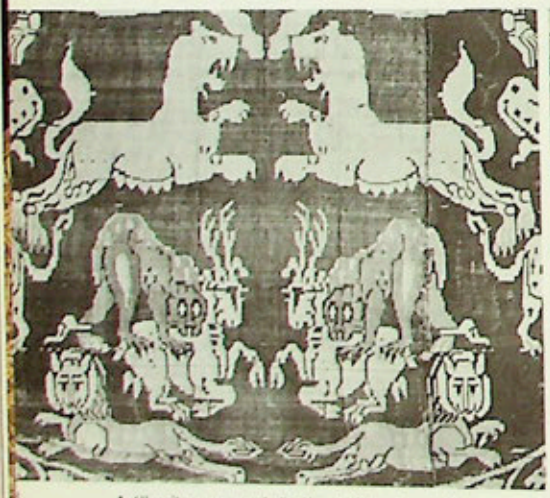
par Catherine Frotier

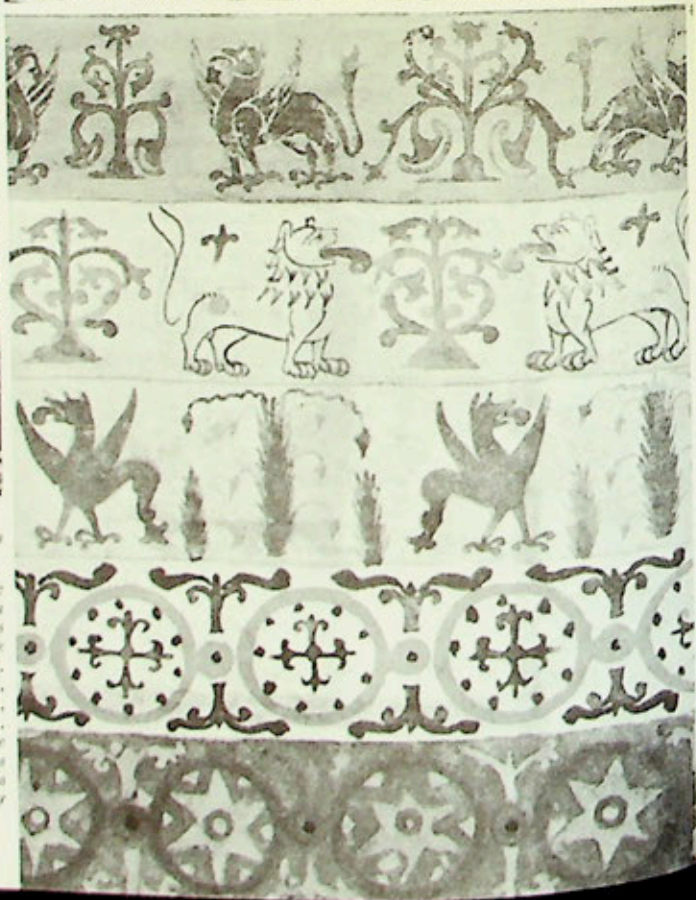
Les sources orientales de l'art d'Occident ont été depuis longtemps découvertes. Emile Mâle, Henri Focillon, Jurgis Baltrusaïtis ont remonté les courants majeurs, exploré les méandres de cette « irrigation » fertilisante que connut l'Europe médiévale. Il semble vain d'y revenir. Mais comment ne pas évoquer au moins, ne serait-ce que par quelques exemples, ce phénomène, d'une ampleur et d'une originalité singulières, dans un ensemble d'études consacrées aux aspects essentiels de l'art iranien?



3 et **4** *Les « lions passants » ornant ce tissu sassanide (VII^e-VIII^e siècle après J.-C.) et ce bas-relief de Persépolis (V^e siècle av. J.-C.) sur lequel des files d'animaux alternent avec des bandeaux de petites fleurs stylisées attestent la permanence en Iran d'un thème dont on pourrait citer de très anciens exemples : gobelets, plaque d'or du trésor de Ziwiyé (VII^e siècle av. J.-C.), reliefs de Suse (Musée du Louvre). Il se propagea jusqu'en Sibérie du Sud (tapis de selle de Pazirik, IV^e-III^e siècle av. J.-C.) et fut recueilli également par la sculpture, l'héraldique, la miniature occidentales (voir page 20, fig. 4).*

5 *La scène représentée sur ce chapiteau du XI^e siècle, à l'église de Saint-Hilaire de Melle (Deux-Sèvres) dérive de deux thèmes sassanides : celui de la chasse (fig. 1) et celui des animaux s'entre-dévorant, fréquents déjà dans l'art achéménide (relief de Persépolis, plats et coupes du V^e siècle av. J.-C.) qui sera repris, sous une forme stylisée, à l'époque sassanide (fig. 3, p. 20).*





1 *Chapiteau roman de l'église de Chauvigny (Vienne)*
2 *Plaque d'or trouvé à Ziwiyé (Kurdistan iranien), dans une tombe scythe du VII^e siècle av. J.-C.*

Le thème des deux monstres ailés à tête unique a son origine sans doute dans les vases à décor animalier où les têtes saillantes, en plein relief, de lions ou de bouquetins, prolongent deux corps dessinés sur le flanc du vase. Le plus ancien exemple en est une coupe de bitume trouvée à Suse et datant du 3^e millénaire av. J.-C. Dans la sculpture médiévale, il apparaît le plus souvent comme ici, à l'angle des chapiteaux, mais on le trouve aussi en linteau, ou en tympan, comme à l'église St-Gilles de Beauvais (XII^e s.).

3 *Tissu d'inspiration sassanide, provenant d'Egypte? VII^e siècle après J.-C. Musée de Berlin. Ces lions affrontés et ces combats d'animaux témoignent de la propagation des deux thèmes évoqués aux pages précédentes. Ils figurent sur un tissu dont le décor principal reprend un autre motif typiquement sassanide, celui des cavaliers affrontés de part et d'autre de l'arbre de vie.*

4 *Enluminure de l'évangéliaire d'Echternach (XI^e siècle). On peut retracer la filiation d'un tel décor, tant pour sa répartition que pour les motifs représentés, depuis les reliefs de Persépolis jusqu'aux tissus d'époque sassanide ornés de lions « passants » ou affrontés (voir pages 18 et 19, fig. 2, 3 et 4).*

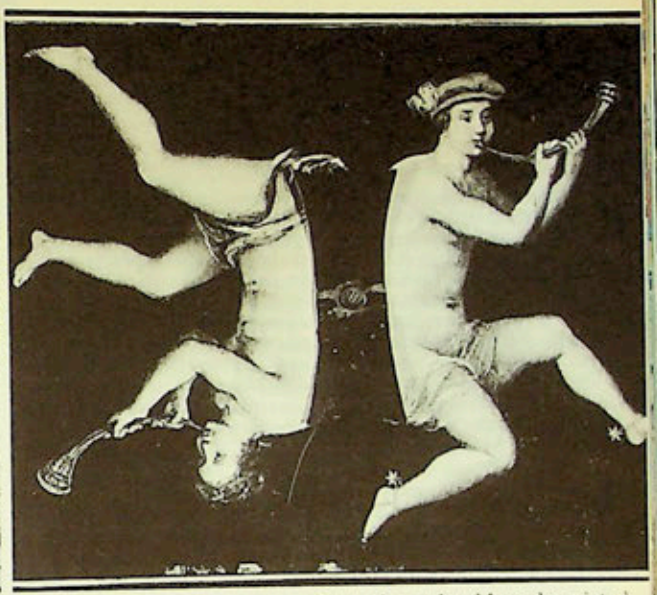
5, 6 et 7 *Cette imbrication de personnages tête-bêche (fig. 5) sculptée au Portail des Libraires, à la cathédrale de Rouen (1290-1300) reprend un vieux thème iranien (lui-même dérivant peut-être des taureaux à deux têtes et corps unique des chapiteaux de Persépolis?), que les artistes séfévides exploitèrent encore avec bonheur. On connaît en effet plusieurs exemples de dessins analogues à celui que nous reproduisons, conservé au Musée Guimet (fig. 7). C'est sur le même principe, et vers la même époque, qu'un peintre de l'Ecole de Fontainebleau a conçu le petit tableau représentant « Deux Musiciens » (collection particulière) dont les silhouettes peuvent se « lire » horizontalement ou verticalement selon la position donnée à une petite plaquette pivotante fixée au centre de la composition (fig. 6). La combinaison de deux corps de chevaux n'était pas, elle non plus, inconnue en Occident, puisqu'on la trouve dans la bordure du Psautier de Peterborough dès la fin du XIII^e siècle.*

Car parmi les apports de l'Orient à notre culture, principalement au répertoire ornemental des maîtres romans, ceux de la Perse ont été les plus déterminants. Recueillant les thèmes symboliques ou décoratifs des plus anciennes civilisations, elle les a filtrés, assimilés, propagés ensuite dans tout le bassin méditerranéen. Et c'est parfois indirectement, par le relais de Constantinople, de la Sicile arabe, de l'Espagne même, que les formules iconographiques élaborées sur le plateau iranien sont parvenues au nord des Alpes, empruntant, comme l'écrit R. Ghirshman, « le trajet qui, de Sumer, de Babylone et de Ninive, en passant par la Perse achéménide et la Perse sassanide, aboutit à Byzance, à l'Islam et à l'Europe romane ».

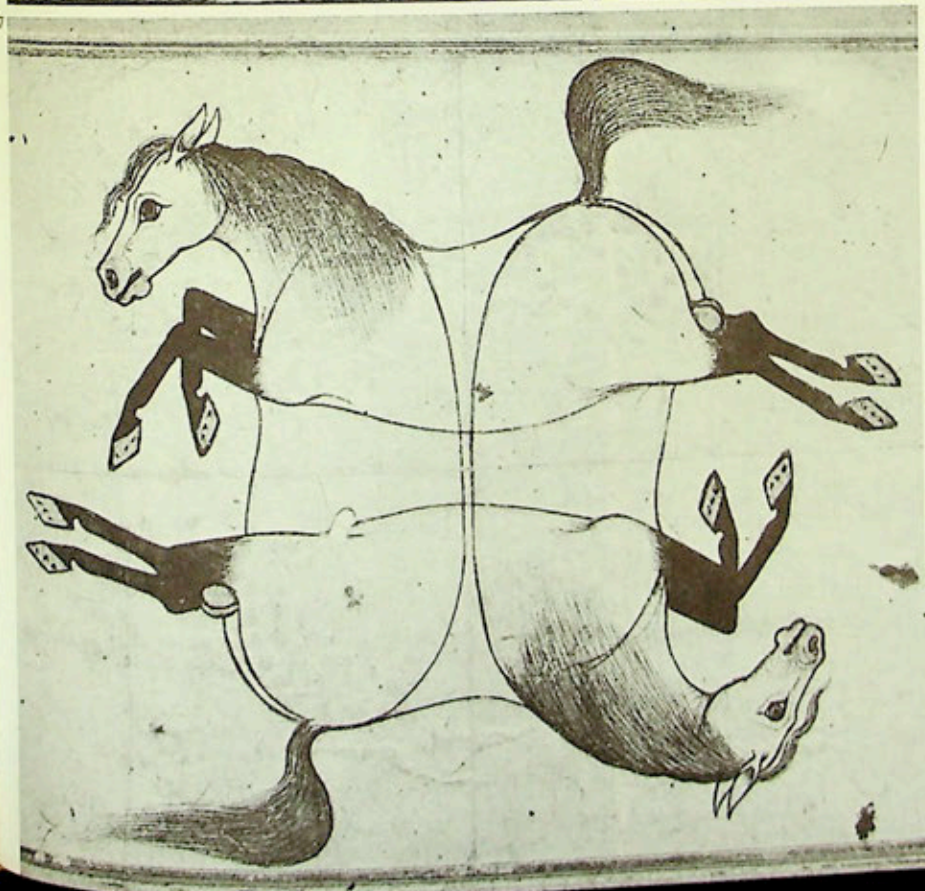
Les invasions arabes, les croisades et les pèlerinages, les relations diplomatiques et les échanges commerciaux dessinent, de la mer du Nord au golfe Persique, un réseau dense et complexe dont les premiers traits s'inscrivent dès l'époque carolingienne.

L'Occident alors découvre et apprécie tout d'abord les tissus d'Orient. Les soies précieuses qu'Haroun-al-Rashid envoyait à Charlemagne, celles qu'on trouve en Scandinavie, en France, en Angleterre, dans les

5



7



tombes et les châsses des saints à partir du IXe siècle, expliquent la diffusion des thèmes exotiques en Europe, depuis le bestiaire fabuleux des chapiteaux romans, jusqu'aux fleurs de grenadier ou d'acanthe épanouies sur les velours toscans et vénitiens de la Renaissance. Or ce sont là, parmi d'autres, deux types de décor qui ont leur origine première en Perse. Les griffons affrontés, adossés ou s'entre-dévorant, les lions ailés, les aigles bicéphales, les monstres et les oiseaux fantastiques se retrouvent sur les tissus byzantins, coptes et arabes (si bien qu'il est parfois difficile de préciser le lieu de fabrication de telle ou telle pièce), mais c'est dans l'Iran sassanide que tous ces motifs ont été élaborés, souvent à partir d'éléments appartenant à l'art achéménide. Le processus est le même, à une époque plus tardive, pour le décor floral.

Emprunts directs, analogies, dérivations ou déformations, il suffit de choisir quelques exemples pour comprendre à la fois l'originalité, la qualité ornementale de l'art iranien, et l'imagination, la verve, la naïveté aussi, des artistes d'Occident, fascinés par ce qu'ils pouvaient connaître de l'Orient mystérieux.

Il n'est pas moins intéressant de confronter les mutations diverses que connaissent certains motifs selon l'itinéraire parcouru, autour de la

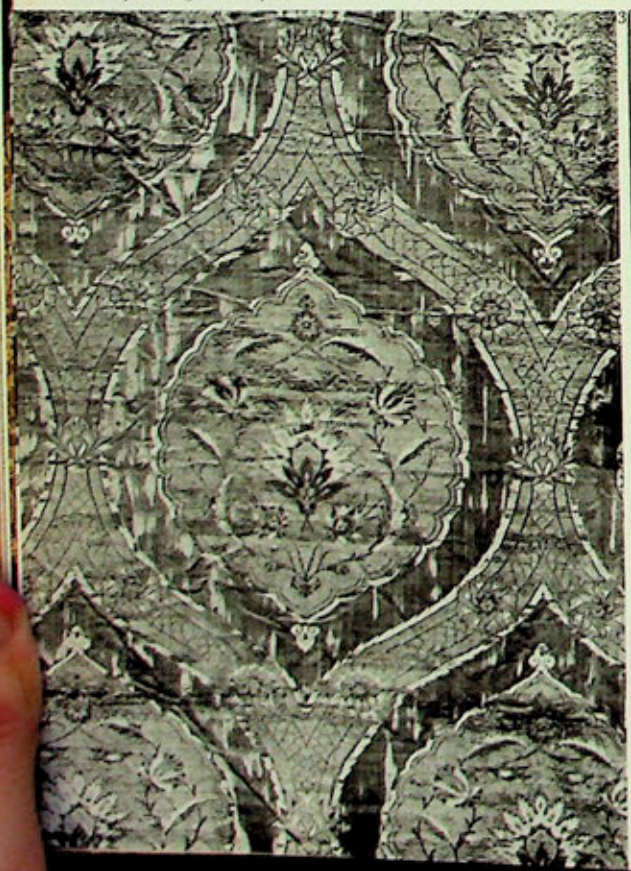
Méditerranée, pour arriver jusqu'à un « scriptorium » parisien, une fabrique de tissus en Basse-Saxe, une église romane du Poitou. L'un de ces relais importants fut à coup sûr la Sicile arabe, dont les Normands et les ateliers établis par Roger II pour le travail de la soie assumèrent l'héritage. Après les « Vêpres siciliennes » (1282), les artisans palermitains se réfugièrent à Lucques, déterminant la progression vers le Nord d'un répertoire tout oriental. Cette progression connut une nouvelle étape lorsque le sac de la ville par les Gibelins, en 1314, entraîna la dispersion des ateliers dont les ouvriers gagnèrent alors Gênes et Venise, ou, franchissant les Alpes, Avignon et Lyon.

Dans ce cheminement aux mille détours, certains jalons nous manquent, dont quelques-uns seront peut-être un jour restitués par la découverte d'œuvres d'art ignorées aujourd'hui. On peut donc poursuivre cette recherche qui tantôt prend la gravité d'une subtile dissection et tantôt le rythme d'un jeu. Car c'est bien un jeu de reconnaître par exemple, dans une peinture de l'Ecole de Fontainebleau, l'écho d'une vieille formule iranienne accueillie déjà par les sculpteurs de la cathédrale de Rouen et dont la permanence en Perse est attestée encore au XVI^e^ et au XVII^e^ siècles.

Mais pour compléter l'analyse des relations entre l'Orient et l'Occident,

2

3



4

il faut aussi sonder les courants contraires, ceux qui ont entraîné vers l'Asie Mineure certains éléments de l'art européen, qui ont apporté des gravures italiennes à Constantinople et fait connaître des enluminures françaises aux miniaturistes persans (voir l'article de S.C. Welch, page 39 et fig. p. 37), ceux enfin qui ont conduit des artistes comme Gentile Bellini à la cour ottomane. Charlemagne déjà ne recevait sûrement pas les présents d'Haroun-al-Raschid sans lui rendre la pareille. Les ambassadeurs d'Edouard Ier d'Angleterre en 1292 et ceux de Jacques II d'Aragon en 1300 n'arrivèrent pas en Perse les mains vides. Et si l'on trouve dans les inventaires d'un collectionneur comme le duc Jean de Berry nombre d'objets « faits à l'ouvrage d'Outremer », on sait aussi que Philippe le Hardi envoya à Bajazet avec la rançon de son fils Jean sans Peur, fait prisonnier à Nicopolis en 1396, des armes, des selles, des faucons et des tissus: toiles de Reims, « escarlate de Bruxelles », « draps » de haute-lisse tissés à Arras et représentant « de bonnes histoires anchiennes » parce que le sultan les appréciait extrêmement. L'une de celles-ci, par un juste retour des choses, illustrait les conquêtes d'Alexandre. Or la légende d'Alexandre et le thème du héros sur son char enlevé par des griffons n'étaient-ils pas de ceux que l'Italie et l'Europe du Nord avaient empruntés à l'Orient?

5

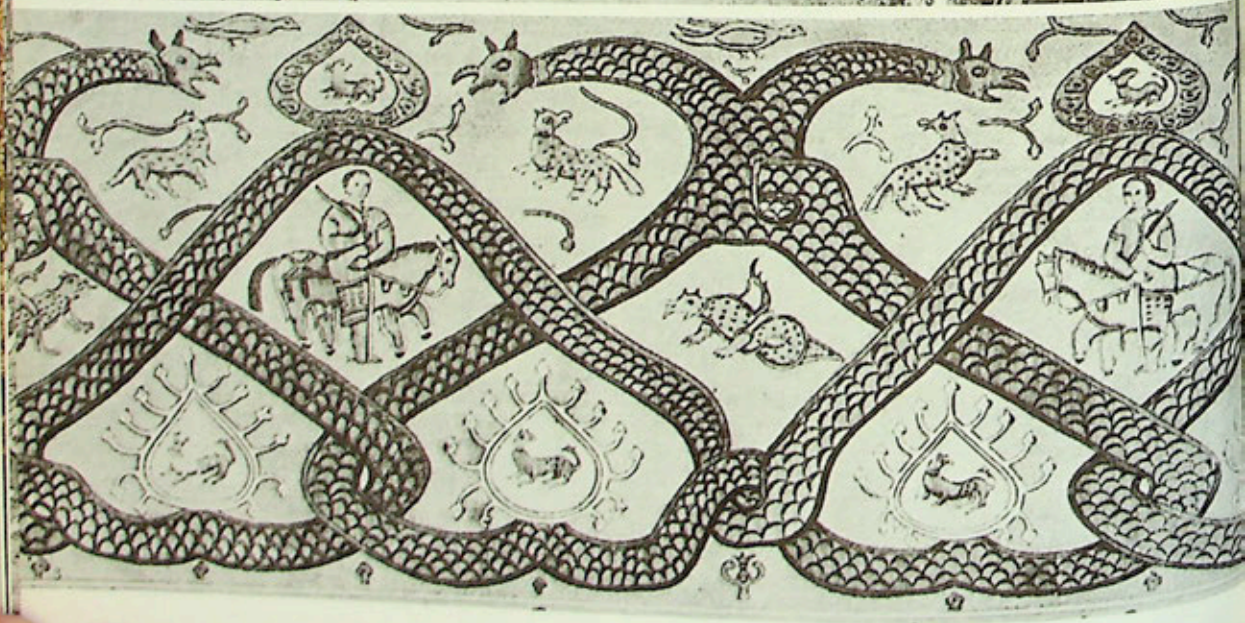
6

1 *Soie persane du XVIe siècle. Chicago, collection Blair.*
2 *Carlo Crivelli: Vierge en trône. Détail. Musée du Vatican.*
3 *Panneau sculpté à motifs de fleurs. Musée de Téhéran.*
4 *Pierre de Limbourg: Le duc de Berry à table. Détail. Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry. Chantilly, Musée Condé.*
5 *Fragments de soie persane du XVIe siècle. Paris. Musée des Arts Décoratifs.*
6 *Détail d'un panneau ajouré à motif floral. Musée de Téhéran.*

On peut suivre l'élaboration du motif de la fleur de grenadier dans l'art persan (fig. 1, 3, 5 et 6) à partir de très anciens exemples. Les relations entre Venise et l'Orient, l'activité du commerce des tissus notamment, expliquent les robes précieuses des Madones de Crivelli (fig. 2), les manteaux fleuris des Orientaux vus par Gentile Bellini, d'ailleurs plus somptueusement vêtus sur les tableaux de celui-ci que dans les miniatures persanes. La beauté des tissus d'Orient n'inspira pas seulement les Vénitiens. Ils ont suscité la création de superbes imitations en Italie, à Florence surtout, mais aussi en France et en Espagne.
Ainsi, dans la miniature fameuse des « Très Riches Heures » (fig. 4), le motif des robes attentivement détaillé montre quelle était, à la cour du duc de Berry, la vogue des tissus à décor oriental. L'artiste a pu s'inspirer soit de tissus authentiques, soit de quelque ornement sculpté analogue à celui que nous reproduisons ici (fig. 6). L'inventaire du duc de Berry mentionne d'ailleurs de nombreux objets, tissus, pièces de métal ou de verre travaillés « à l'ouvrage d'Outremer », « à la sarrazinoise », etc..., dont une bonne part sans doute était des imitations occidentales.

1

2



1 *Bordure d'un tissu du XIV^e siècle, exécuté en Basse-Saxe, Musée de Hanovre.*
2 *Chapiteau de l'église Saint-Hilaire de Melle (Deux-Sèvres). XI^e siècle.*
3 *Robe de Roger II, exécutée à Palerme au XII^e siècle (d'après une gravure du XVIII^e siècle).*
4 *Bordure enluminée du Psautier de Saint Louis (vers 1260).*
5 *Tissu sassanide (X^e-XI^e siècles). Musée de Cluny.*
6 *Panneau décoratif en stuc. Détail. Perse, XIII^e siècle. Musée de Seattle.*
7 *Décor d'oiseaux aux cous entrelacés. Soie brochée d'or. Palerme, XIV^e siècle. Musée de Turin.*

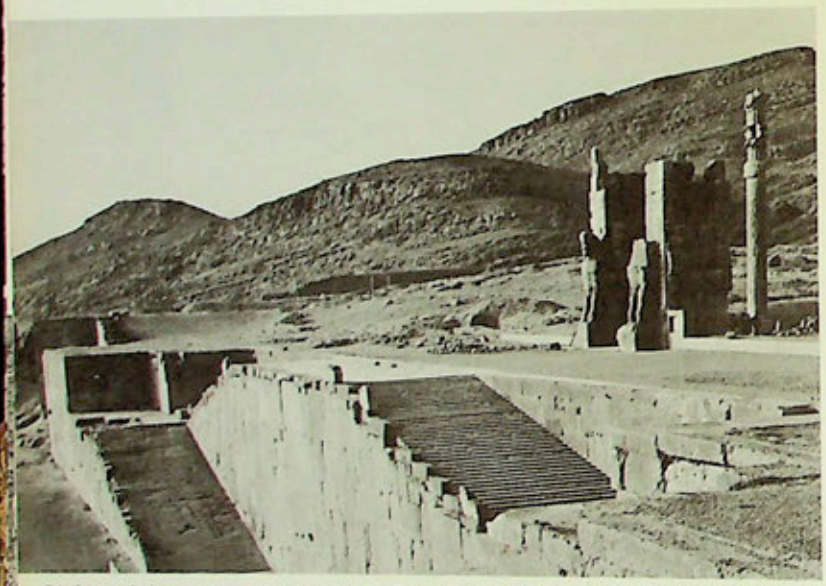
Cette série d'exemples montre comment le motif des animaux aux cous entrelacés que l'on trouve en Iran dès le VI^e siècle (fig. 5) et encore au XIII^e siècle (fig. 8) s'est transmis non seulement aux ateliers arabes travaillant à Palerme pour Roger II (fig. 3) mais dans toute l'Europe, aux sculpteurs romans (fig. 2) comme aux enlumineurs parisiens (fig. 4), aux tisseurs saxons (fig. 1) comme à ceux d'Italie (fig. 7).

8 *Art persan : Plaque décorée de rinceaux d'émail vert. Les arabesques et entrelacs de l'art oriental sont l'une des sources majeures où puisèrent les sculpteurs et enlumineurs orientaux, tantôt imitant les modèles les plus élaborés, tantôt en donnant des transpositions simplifiées (fig. 4).*

FRÉDY BÉMONT

FORTIFICATIONS ET CITADELLES

Les invasions successives qui ravagèrent au cours des siècles le plateau iranien ont suscité une architecture défensive dont il subsiste d'impressionnants témoignages



Dès le VIIe siècle avant notre ère, les premières villes indo-européennes du plateau iranien étaient munies de fortifications si remarquables que l'empereur assyrien Sargon en parlait admirativement dans ses annales. Si l'on en croit Hérodote, la capitale des Mèdes, Ecbatane aurait compté sept enceintes concentriques, chacune ayant des moyens de défense; mais Polybe se contente, lui, de mentionner la citadelle. En tout cas, déjà, on avait choisi comme site une colline, celle de Musallah qui avait été nivelée; non seulement elle dominait la plaine, mais encore elle était protégée au Sud et au Sud-Ouest par le mont Elvend qui constituait à lui seul un atout, en matière de sécurité, car des hommes d'armes pouvaient y être postés, apercevoir au loin d'éventuels mouvements de troupes, et le cas échéant, attaquer des assaillants.

Les Perses eux aussi adoptèrent cette disposition, mais comme le plus souvent, il ne se trouvait pas de hauteur appropriée dans un site propice à d'autres points de vue, ils transportaient, des montagnes voisines, des roches qu'ils amoncelaient et appareillaient afin de former des terrasses artificielles absolument planes et sur lesquelles reposaient les édifices. On y accédait par des rampes et des escaliers, à Parsagardes comme à Persépolis, et même dans d'autres villes de moindre importance.

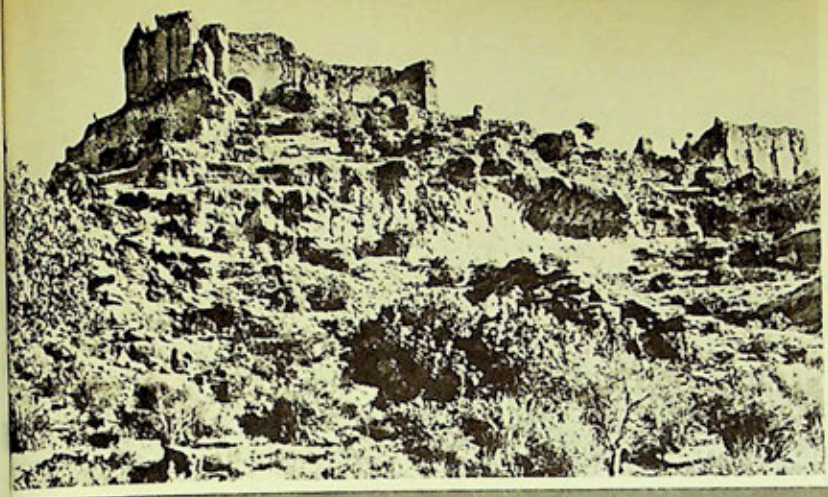
C'est à l'Ourartou, particulièrement à Ziwriyé, la principale place forte de ce royaume qu'ils avaient emprunté ce mode de surélévation. Darius, lui, jugeant cette mesure insuffisante lorsqu'il rebâtit Suse qui avait été rasée par les Assyriens, alors qu'elle était capitale de l'Elam, fit détourner le cours du fleuve voisin afin d'emplir les fossés creusés aux pieds de l'enceinte.

Quand Ardéchir fonda la ville de Gour ou Firouzâbâd, il la munit d'une enceinte percée de quatre portes. Mais, de plus, il édifia une forteresse commandant le défilé au-dessous duquel coulait la rivière Burazé et courait la route traversant la plaine. Cette Qal'a-e-Dukhtar avait une assise rocheuse naturelle. La cour qui l'entourait était elle même protégée par une solide enceinte. «De cette cour, dit André Godard, des escaliers construits à l'intérieur de deux énormes tours carrées, conduisaient à une plate-forme supérieure où se dressent encore les ruines du château proprement dit, eiwân de douze mètres de hauteur, vestibule d'une salle carrée de même largeur et couverte d'une coupole.» Ces édifices devaient avoir fière allure, et les vestiges que nous avons pu nous-même admirer, sans cependant pouvoir les mesurer, en font foi.

Les matériaux de construction, tant pour les enceintes que pour les forteresses variaient considérablement dès cette époque, comme au cours des millénaires suivants. Parfois, on utilisait simplement la terre battue interposant entre les couches un ciment d'argile. De même, lorsque l'on employait des pierres de formes indéterminées et des gravier ronds, on comblait les interstices à l'aide d'un mortier à base de gypse, analogue à celui des Hittites. De sa qualité, dépendait la solidité de l'édifice ou du mur qui risquaient de s'effondrer, si l'eau, au cours d'une inondation, s'infiltrait jusqu'aux fondations. Il servait aussi à crépir et protéger les deux faces des enceintes contre l'humidité. Leur épaisseur atteignait parfois plusieurs mètres. Elles pouvaient, de la sorte, résister aux chocs des machineries les plus perfectionnées. Les assiégeants disposaient, en effet, d'échelles, de béliers et aussi d'aggers. Ils grimpaient souvent jusqu'au sommet des murs, en grappes serrées, et ceux de leurs soldats qui échappaient aux flèches, aux pierres lancées avec des frondes et même aux blocs de roches projetés à l'aide de plans inclinés ou d'autres systèmes, arrivaient parfois à se laisser glisser jusqu'en bas, à l'intérieur, et étant dans la place, à ouvrir une porte que, parfois aussi, les assaillants parvenaient à desceller du dehors.

En outre, déjà, les poliorcéticiens assyriens étaient experts dans l'art de creuser des galeries souterraines dont le point de départ se trouvait hors du champ de vision des guetteurs. Ils y entassaient du bois, de la paille et des explosifs, mettant le feu à ces derniers, avant de se sauver. La compression des gaz, sous l'effet de la chaleur, provoquait l'éclatement du sol et les maisons de la ville s'effondraient, même quand les enceintes, plus robustes, résistaient. Or, au temps des Perses, cette tactique perdurait et il convient d'ajouter, pour mieux expliquer la prise de tant de centres urbains, malgré des forteresses imprenables en principe, que lorsque l'eau et les vivres commençaient à manquer, pour éviter que les femmes, les enfants et les vieillards meurent de soif ou d'inanition, les chefs militaires ou civils ordonnaient parfois la reddition. Par contre, il advenait aussi que l'ennemi levât le siège, parce qu'il se trouvait trop éloigné de sa base et ne pouvait rien se procurer pour se nourrir, aux environs de la ville, les paysans ayant mis le feu aux récoltes et à tous les vivres qu'ils ne pouvaient emporter avec eux, en s'enfuyant...

Outre les fortifications de leurs cités, les souverains perses édifièrent aussi des murailles, certes moins longues que celle de la Chine, mais néanmoins capables d'arrêter, quelque temps au moins, des envahisseurs: telle celle d'Anourchivant le Sassanide qui visait à protéger le Nord-Est du pays contre les Touraniens. Or, c'est de la direction opposée que les Arabes surgirent, au siècle suivant. A plus d'un millénaire de là, Karim Khân Zend fit, lui, creuser



1 *Persépolis. L'escalier menant à la terrasse. VI^e siècle av. J.-C.*
2 *Forteresse de Firouzâbâd. III^e siècle.*
3 *La forteresse de Yazd-i-Khawest, située, comme Firouzâbâd, dans la province du Fârs, et issue d'une même tradition, est l'un des exemples des prolongements, plus ou moins lointains, que connut, spécialement dans cette région, l'architecture sassanide.*

un large fossé pour épargner au Khorâssân les raids fréquents des Turcomans. Contre ceux-ci également, Nasser-ed-Dîn en creusa un autre entre Qarasu et Astérâbâd (l'actuelle Gorgân).

Après l'Islam, les habitants de nombreux villages, marchés agricoles situés à la croisée de deux ou plusieurs routes ou, au contraire, à l'écart de centres d'où ils pussent espérer recevoir un secours, en cas d'attaque, décidèrent de bâtir autour de leurs agglomérations des enceintes presque toujours de terre battue, hautes de trois mètres et davantage même. Chacune d'elles était percée d'une unique ouverture; des gonds solides et des barres horizontales, placées à l'intérieur, maintenaient la porte.

Par ailleurs, dès l'arrivée des Arabes, après l'adoption du plan radio-concentrique, la place ouverte qui occupait habituellement le centre de la ville, fut parfois remplacée par une forteresse comportant une tour de guet appelée at tirbal. Puis, lorsque se produisirent les premières infiltrations turques et que se constituèrent, sous le khalifat abbâsside, de petites dynasties qui se disputèrent les provinces de l'empire perse morcelé, pour se défendre contre leurs rivaux ou contre des envahisseurs venus d'Asie centrale, les souverains se mirent à édifier des citadelles au sein ou à proximité de leurs villes. Elles portaient, comme les villages fortifiés, le nom de qal'a (dont l'orthographe varie beaucoup d'un auteur à l'autre).

De plus en plus, quand survinrent les invasions mongoles, puis timourides, plus particulièrement dans le Nord et l'Est, des citadelles se multiplièrent dans la région qui devint ultérieurement l'Afghanistan, mais qui ne se différenciait pas encore des autres fragments de l'ancien empire perse, ainsi que dans le Kermân et le Sistan. Elles se trouvaient généralement à l'angle d'où l'on pouvait le mieux assurer la défense et se prolongeaient une enceinte rectangulaire, à l'intérieur de laquelle se trouvaient bazar, mosquée, palais, arsenal et bâtiments divers. Celle de Ghazni (Afghanistan) fut construite au 2e tiers du IXe siècle par Yakoub le Saffaride. Au milieu du XIIIe, un émir ghouride l'incendia. Elle se releva, mais fut rasée par les Gengiskhanides, en 1221. A la même époque, celle d'Ikhtyar-al-Dîn se dressa sur l'un des monts des Paropamisades, bâtie par un émir de la lignée des Chansabân. Elle eut un sort similaire à celui de la ville très proche de Hérat que Gengis Khân détruisit aussi, massacrant toute la population. La citadelle se releva de ses cendres, comme Hérat elle-même, qui fut l'une des capitales des Timourides sunnites. Mais lorsqu'Isma'îl au siècle suivant la conquit, elle devint un centre du chiisme, et sa forteresse protégea ainsi l'expansion de l'art séfévide qui rayonna jusqu'au sud de l'empire des Grands Moghols de l'Inde et jusqu'en Asie centrale.

Peu après la construction de la première forteresse de Ghazni, se produisit, durant l'ère des Seldjoukides le mouvement d'une secte d'Ismaïliens, connus sous le nom d'Hachachin (du fait que les membres chargés de missions dangereuses et particulièrement d'exécutions meurtrières étaient au préalable, dit-on, drogués au haschich — d'où le mot assassin). Ils avaient pour chef le célèbre Hassan ben Sabbah et aménagèrent bientôt, pour s'y réfugier, des forteresses estimées inexpugnables, dont celle très célèbre d'Alamout, située sur une montagne de la région de Ghazvin. Les Hachachin ne furent vaincus que par Houlagou, fondateur de la dynastie des Il-Khân et petit-fils de Gengis Khân. Leurs forteresses furent détruites et il ne subsiste d'Alamout que des vestiges insignifiants. On pourrait établir un rapprochement entre ces places-fortes et celle de Hissar qui joua, en Turquie, un rôle important dans la prise de Constantinople.

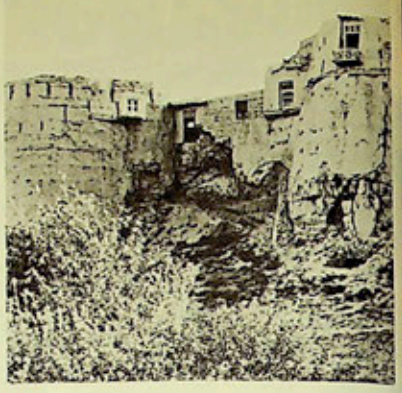
D'après les annales dont parle H. Mazahéri, dans *Les Trésors de l'Iran*, dès le XIIe siècle les seigneurs de la région de Zarendj considéraient comme un devoir de se fortifier pour résister aux Oughouz et aux Mongols, de même que les Chiites persécutés tenaient à être à l'abri des attaques des Sunnites.

Dans le Sud du Kermân, non loin de la frontière orientale de la province, et des voies menant au Sistan et au Baloutchistan se dressa la forteresse de Bam, l'une des rares villes de la province n'ayant pas subi de dévastations lors des incursions des Ghouz, centre économique régional et lieu de passage en direction de l'Inde également, et qui gardait encore, sous les Timourides, au XVe siècle, une importance assez considérable. Jean Aubin dans une chronique hérissée de récits de combats, sièges, redditions, destructions et reconstructions, s'attache tant à narrer les événements complexes de cette période qu'il consacre seulement deux brefs paragraphes à la description des forteresses de la ville de Kermân et de celle de Bam, dans les cent vingt et une pages de son texte. H. Mazahéri, lui, nous donne quelques détails de la dernière citadelle, dont subsistent encore des vestiges. C'est, précise-t-il, un des seuls témoins de l'architecture en pisé de l'Iran Oriental, très vaste (ayant trois cents mètres de longueur et deux cents de largeur) et comportant, à l'intérieur, des bâtiments de briques crues.

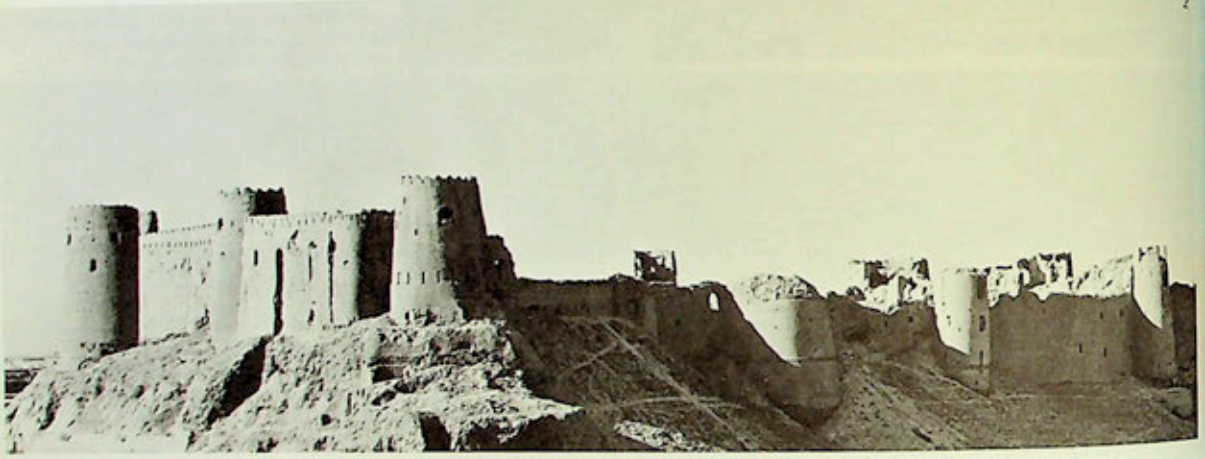
Au Khorâssân, on peut citer plusieurs monuments du même type dont ceux de Tabas, d'une époque ultérieure, encore presque intact, de Ferdous et de Djam. Autour de ces citadelles, se groupaient, soit dès leur fondation, soit par la suite, des maisons d'habitation, des ateliers artisanaux, voire des mosquées et des boutiques, et l'on entourait ces agglomérations d'enceintes plus ou moins fortifiées elles aussi, si bien que la citadelle formait une ville dans la ville. Elle prit en ce cas le nom d'Ark, surtout dans les provinces du centre et du sud, où le terme de ghaleh fut réservé surtout aux villages fortifiés. Au XVIIe siècle, Tahmasp le Séfévide avait entouré Méched d'une enceinte qui fut remplacée au XIXe.

(Voir page 74)

1



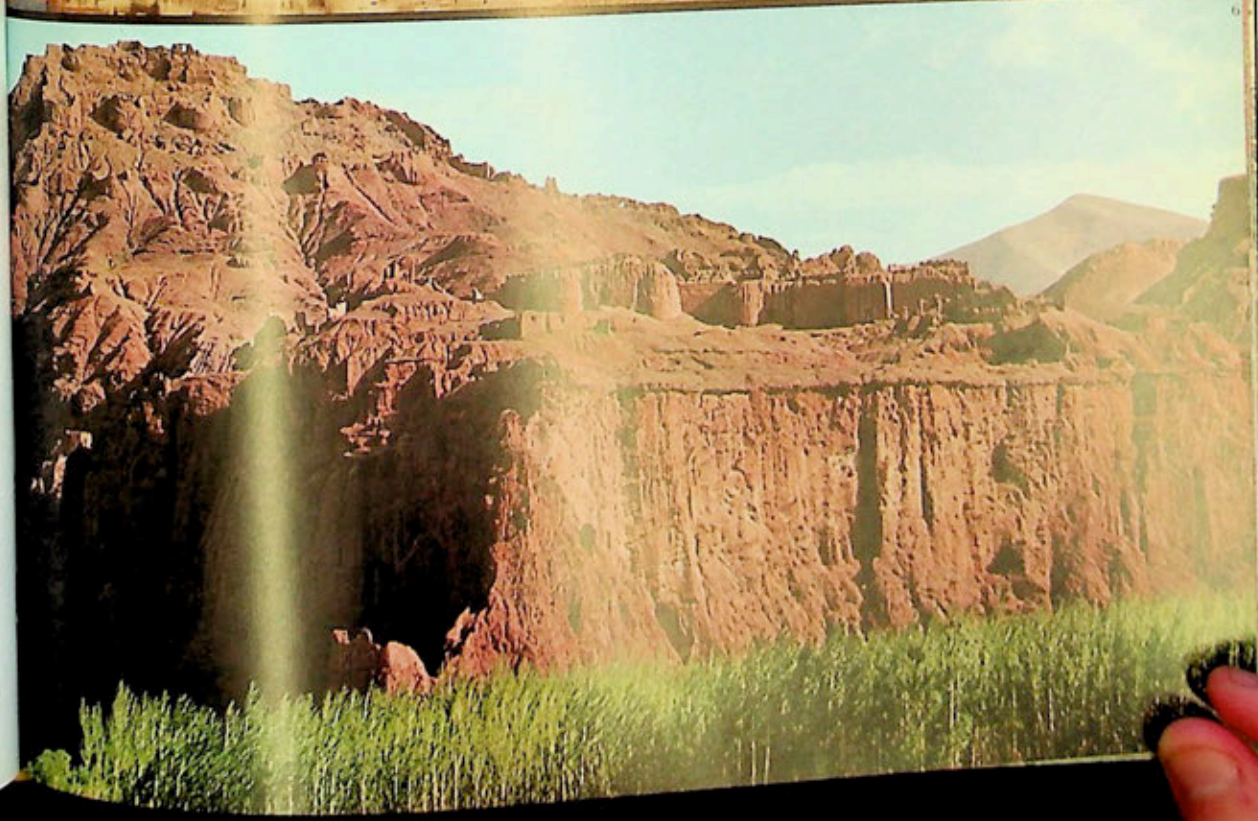
2

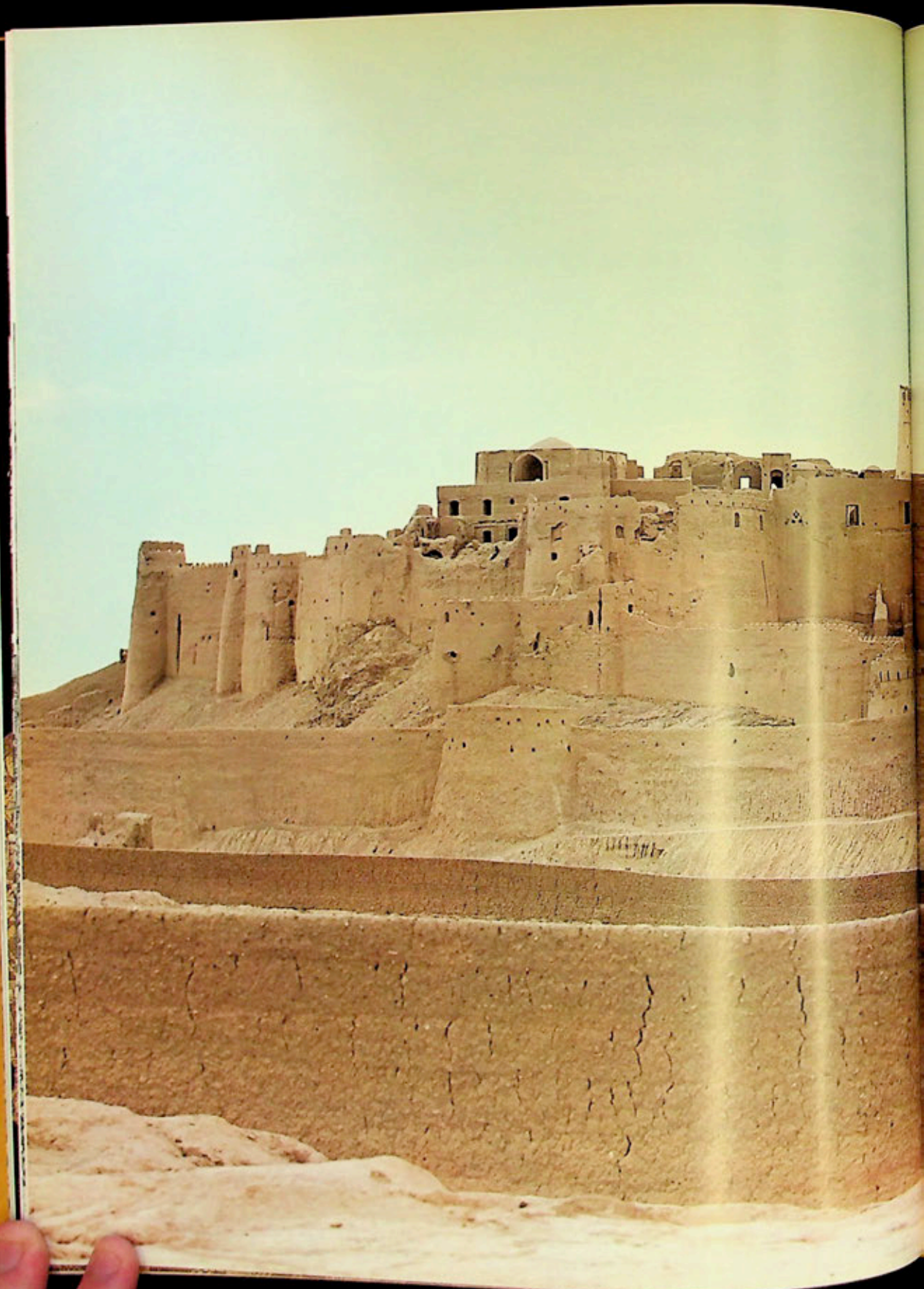


3

1 *Citadelle de Ghazni (Afghanistan). IXe siècle.*
2 *Citadelle de Hérat (Afghanistan). IXe siècle.*
3 *Citadelle de Chirâz. XVIIIe siècle.*
4 *Ruines de Char-i-Golghola, détruite en 1221 par Gengis Khan.*
5 *Citadelle de Qala-i-Fath. Nemroz (Afghanistan).*
6 *Ruines de Char-i-Zoag (« la Ville Rouge »), détruite en 1222 par Gengis Khan.*

Pages suivantes :
Citadelle et remparts de la ville ancienne de Bam (XIIe siècle), abandonnée au XIXe siècle.





کز آباد کردن جهان شاد کرد
جهانی به نیکی از و یاد کرد

PAR STUART C. WELCH

Le Châh-nâmeh Houghton

Un don récent a fait entrer au Metropolitan Museum de New York l'un des chefs-d'œuvre de la peinture séfévide

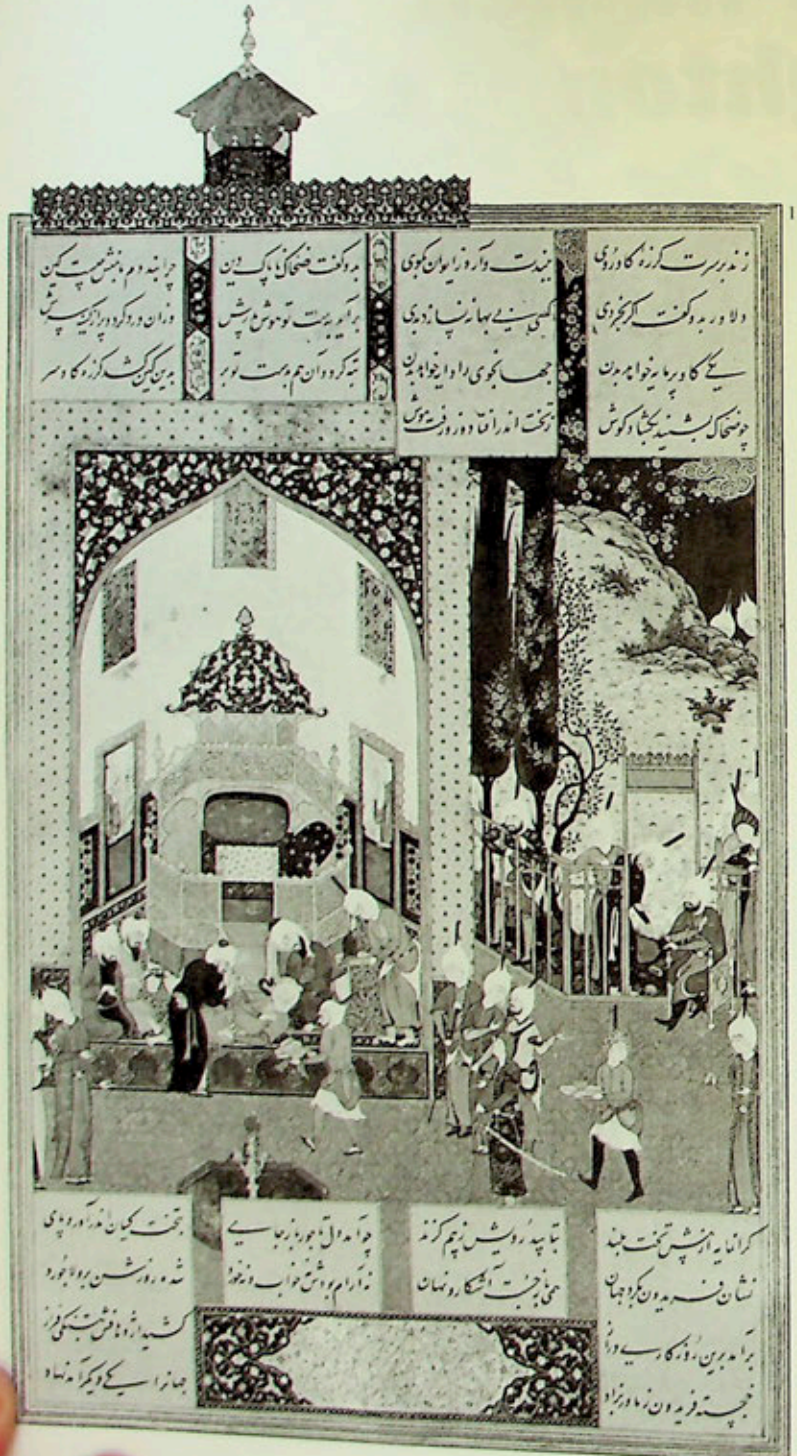
Avec ce « Châh-nâmeh » (Livre des Rois), c'est sans doute le plus grand de tous les manuscrits iraniens qui vient d'entrer au Metropolitan Museum. Le don de Arthur A. Houghton, Président du Conseil du Musée, enrichit celui-ci d'un ensemble d'autant plus précieux qu'il comble une lacune dans ses collections où la peinture des premières années de l'époque séfévide était jusqu'ici assez mal représentée. Le manuscrit, qui comprend soixante-dix-huit miniatures, a été exécuté pour Châh Tahmas, deuxième souverain séfévide (1521-1576), dont les titres sont énumérés dans un cartouche enluminé au début du volume. Ils apparaissent également au fronton d'un porche, sur la miniature occupant le verso du f° 442. On lit d'autre part au f° 516 v°, dans un détail d'architecture, la date A.H.934 (1527-1528 de notre ère) et ceci permet de penser que l'ouvrage avait été commencé quelques années plus tôt.

Deux miniatures seulement portent des noms d'artistes, l'une signée de Mir Musavvir (fol. 61v°) et une autre (fol. 521v°) qui semble avoir été ajouté dix ou quinze ans après l'achèvement du livre. Sur cette peinture, représentant l'histoire d'Haftvad et du ver, apparaît le nom de Dust-Muhammad, scribe et peintre fameux dont les commentaires sur la peinture, les artistes et les calligraphes, groupés dans un album composé pour le frère de Châh Tahmasp, sont l'une des sources d'information les plus complètes sur l'art de cette époque. Cette « Histoire des peintres passés et présents », écrite en 1546, fait allusion à un chef-d'œuvre de Sultan-Muhammad, considéré comme la merveille de l'époque et représentant « des gens vêtus de peau

Toutes les miniatures reproduites dans cet article sont extraites du « Châh-nameh » (Livre des Rois) d'époque séfévide, récemment donné au Metropolitan Museum de New York.

1 *Fête donnée par Hushang en l'honneur de Sadeh, pour célébrer sa découverte du feu (fol. 22 v°).*

2 *Les cinq promesses de Bizhan et de Giv à Kay Khusraw (fol. 225 v°).*



de léopards ». La peinture, qui figurait « dans un Châh-nâmeh du châh, était si étonnante qu'elle désespérait les peintres les plus hardis et qu'ils courbaient la tête de honte devant elle ». La miniature de Sultan-Muhammad peut être identifiée avec l'une de celles du manuscrit Houghton (fol. 20 v°, la Cour de Kayumars), ce qui est une preuve supplémentaire de son origine royale. Dust-Muhammad mentionne également deux autres peintres, Aga-Mirak et Mir-Musavvir, « qui peignirent dans la bibliothèque royale, travaillant notamment à un Châh-nameh royal et à un Khamseh (Recueil de « Cinq Poèmes ») de Nizami, si beaux que la plume est impuissante à en décrire les mérites ». Il est presque certain que le premier de ces livres est notre manuscrit dont une miniature, nous l'avons dit, est signée Mir Musavvir) tandis que le second désigne un Khamseh, daté de 1539 à 1543, aujourd'hui au British Museum (Or 2265).

Les bibliothécaires et propriétaires successifs du Châh-nâmeh ne nous ont laissé aucun témoignage et nous ignorons tout de ses pérégrinations depuis l'époque où lui fut ajoutée la miniature de Dust-Muhammad jusqu'en 1800. Mais son extraordinaire état de conservation, montrant à peine quelques atteintes de l'humidité, des insectes et autres dommages fréquents dans les bibliothèques orientales, prouve qu'il a été traité avec tous les soins et le respect voulus. En 1800, le livre était dans la Bibliothèque Impériale Ottomane à Istambul. Le sujet de chaque miniature a été alors noté sur des feuilles protectrices intercalées entre les pages. Ces inscriptions sont l'œuvre de Muhammad 'Arifi, bibliothécaire du sultan Selim III, qui régna de 1789 à 1807. Après 1800, le manuscrit Houghton retrouve les ombres de la Bibliothèque Ottomane, d'où il émergea un peu avant 1903: il est cette année-là une des pièces maîtresses de l'exposition d'art islamique organisée à Paris, au Musée des Arts Décoratifs, auquel il avait été prêté par le baron Edmond de Rothschild. Depuis lors, il est resté en Europe puis en Amérique. Mr. Houghton l'acquit en 1959.

1 *Zahhak s'évanouit en entendant l'explication de son rêve (fol. 29 v°).*
2 et **3** *Faridun embrasse Manuchihr (fol. 59 v°).*

به پیلان کرد و نکش ان خواسته
بیرتا در شاه ناکاسته
بفرمود تا کوس پرویز نای
سپاه اندر پیش پرده سرای

سه راز در یا بها موں کشید
زچین در سوی افریدون کشید
جوامد نبرد یک تیسه باز
نیارا بدیدار او بد نیاز

برامد ز درنالهٔ کرنای
سراسپر بچند لشکر ز جای
همه پشت پیلان بیرو رخت
سپاه است سالار پیدا رخت

همه مهد زرین و دیبای چین
بگوهر سپاه است همچنین
جهانی شد پرخ و زرد و بنفش

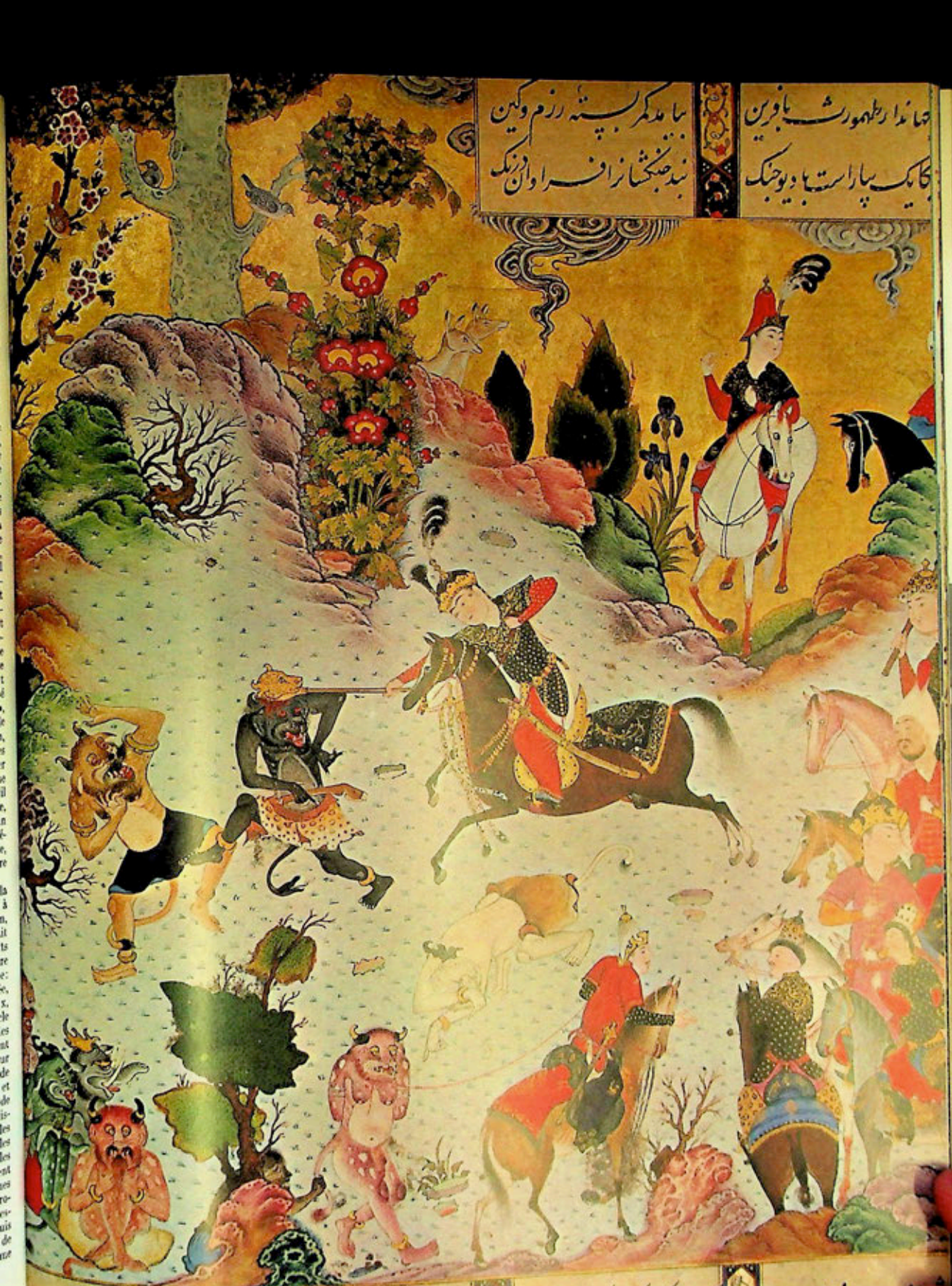
دیبای کیلان جوا بر سیاه
دمادم شبادی سپید از سپاه
بزرین ستام و بزرین کمر
بسیمین رکیب و بزرین سپر

Le Châh-nâmeh est remarquable à plusieurs égards. Nombre de ses miniatures sont d'une qualité sans équivalent dans l'art iranien et les plus belles comptent parmi les chefs-d'œuvre de la peinture du monde. Bien que plusieurs Châh-nâmeh royaux soient venus jusqu'à nous, du XIV^e^ au XIX^e^ siècle, aucun n'égale celui-ci, avec ses deux cent cinquante-six peintures d'une taille exceptionnelle, ses innombrables enluminures, sa précieuse reliure. D'autre part, étant donné la rareté des édifices, des tissus et des autres exemples d'art décoratif préservés aujourd'hui, ce livre constitue peut-être le monument le plus impressionnant de la première culture séfévide. Alors que les autres grands manuscrits royaux de cette période ne contiennent plus aujourd'hui qu'une quinzaine de miniatures tout au plus, le Châh-nâmeh Houghton constitue une véritable galerie d'art portative. Il reflète toute l'évolution de la peinture séfévide depuis la période cruciale qui débute vers 1520, jusqu'à son apogée vers 1535 et au-delà. Certains des plus grands artistes séfévides y ont travaillé, et parmi eux quelques-uns jusqu'ici n'étaient pour nous que des noms. Dans presque tous les cas, les peintures connues de ces maîtres étaient si peu nombreuses qu'il était difficile, sinon impossible, de connaître véritablement leur style. L'étude du manuscrit Houghton a permis non seulement d'identifier un plus grand nombre de leurs œuvres mais aussi de suivre l'évolution de leur manière durant une période critique, et de découvrir des perspectives nouvelles sur la formation et le développement de la civilisation séfévide. Châh Tahmasp pour qui le livre a été créé, appartient à cette race de mécènes éclairés dont fait partie aussi le duc Jean de Berry. Né à Tabriz en 1514, il fut envoyé, comme enfant, à Hérat, où il reçut une éducation comparable à celle d'un Romain de l'Empire formé à Athènes. Car la ville d'Hérat, ancienne capitale du Sultan Husayn Mirza, abritait encore les admirables poètes, peintres et philosophes qui avaient illustré l'ultime épanouissement de la période timouride. Bihzad, généralement considéré comme le plus grand artiste iranien, travaillait encore à Tabriz et sa manière fut celle qui, la première, séduisit le jeune prince. Nous en trouvons la preuve dans un exemplaire du « Guy u Chawgan » (« la balle et la canne de polo ») de Arifi, aujourd'hui à la Bibliothèque publique de Leningrad, copié par le prince Tahmasp lui-même et offert par lui en 1523 à Qazi-yi-Jahan, gentilhomme séfévide qui l'avait accompagné à Hérat en qualité de « Lala », c'est-à-dire de « régent » et de « père » à la fois. Le petit volume, malheureusement inédit, contient des miniatures dans le style de Bihzad, exécutées par les artistes les plus en vue de la cour.

Mais le style de Bihzad, qui est extrêmement détaillé et naturaliste, n'était pas celui de la cour de Tabriz, où le père de Tahmasp, Châh Isma'il (régnant de 1502 à 1524), semble avoir encouragé un genre de peinture beaucoup plus en rapport avec son tempérament charismatique. Né en 1489, son génie de chef se révéla très tôt. Après avoir anéanti les souverains turcomans, il ceignit la couronne à Tabriz en 1502. Vers 1514, l'année de la naissance du prince Tahmasp, il s'était emparé de Hérat, de Chiraz, de Samarkand et de Boukara: bref, il était le maître de l'Iran. Selon un voyageur vénitien, écrivant en 1518: « Sa Sagesse est aimée et admirée par son peuple comme un dieu, et spécialement par ses soldats, dont beaucoup vont au combat sans armure, persuadés que leur maître les protégera dans la bataille ». On le disait aimable comme une jeune fille, vif comme un faon et plus fort que tous les seigneurs de sa cour. Ses poèmes étaient souvent hérétiques et exaltés: « Le signe de Noé m'est apparu », écrivait-il, « le déluge va éclater », « Je suis le pilier des douze Imans », « Je suis le procréateur et le procréé » « Je suis Faridun, Khusraw, Iskandar, Jésus, Zahhak ». De telles déclarations auraient mené un homme au bûcher quelques dizaines années plus tard. Mais en même temps qu'il écrivait ses extravagances mystiques, il s'acharnait à prouver sa descendance du Prophète, forgeant même de faux documents, notamment un arbre généalogique. Comme beaucoup de conquérants et de novateurs, il était grossier, dynamique, instable, tiraillé entre le respect et la haine de l'ordre ancien.

Sa famille avait contracté des alliances avec la dynastie turcomane du Mouton Blanc établie à Tabriz et il avait grandi dans la région du Gilan, sur la mer Caspienne où l'influence turcomane était puissante. Nombre de miniatures et de manuscrits exécutés alors à Tabriz montrent le genre de peinture qu'Isma'il avait pu connaître dans sa jeunesse: elles évoquent, avec une inspiration passionnée, tout un monde de dragons, d'oiseaux monstrueux, de puissants guerriers. Depuis le quatorzième siècle au moins, alors que Tabriz était la capitale des Mongols, l'influence orientale avait profondément marqué ses artistes. Tabriz avait été un carrefour commercial où les marchandises arrivaient de Chine, d'Asie centrale, des Indes, d'Europe aussi, et ses artistes pouvaient y trouver toutes sortes de motifs exotiques. Les peintres de Tabriz connaissaient — et copiaient — les gravures italiennes, les manuscrits européens, l'art indien et plus encore les peintures et objets d'art chinois. Les peintures, les bronzes, les poteries, les textiles importés avaient fait connaître les dragons et les autres thèmes propres à l'Extrême-Orient. Ils avaient été introduits dans les miniatures par des générations successives de peintres qui transmettaient leurs croquis et leurs esquisses comme une partie de leur fonds de commerce. Les artistes étant considérés comme

1 et **2** *La victoire de Tahmuras sur les Divs (fol. 23 v°).*


جهاندار ظهور شاه فرین
بیامد کمر بسته رزم و کین
یکایک سپاراست با دیو جنگ
ببند جنگشان از افراوان درنگ

un butin non négligeable, tout comme la bibliothèque royale, ces motifs restaient en usage lorsqu'une dynastie succédait à une autre. Ils persistèrent ainsi sous les Mongols, les Timourides, les Turcomans et contribuèrent à maintenir une continuité de style à Tabriz du quatorzième au quinzième siècle.

L'une des peintures du « Châh-nâmeh Houghton » rappelle très nettement ce style turcoman de Tabriz. Elle représente « La victoire de Tahmuras sur les Divs » (p. 37). Le héros, vainqueur de Ahriman et de ses hordes de démons, les libère contre la promesse qu'ils révèlent à l'humanité un art nouveau, dont ils ne précisèrent pas la nature; c'était l'alphabet, un cadeau empoisonné... Les démons firent connaître à Tahmuras un dangereux assortiment de textes grecs, arabes, persans, sogdiens et chinois. La peinture est spirituelle, brillamment enlevée. Une grappe de démons enchaînés rappelle un thème

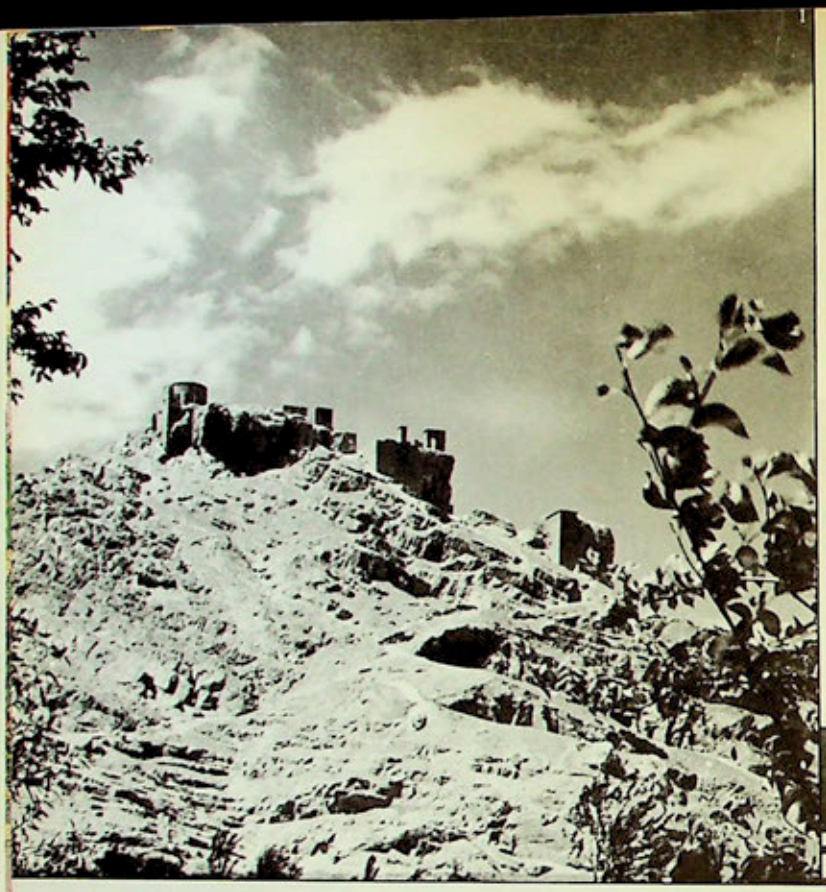
traditionnel de la peinture de Tabriz, tandis que le grand buisson de fleurs, au centre, dérive du décor floral chinois, depuis longtemps apprécié à la cour turcomane. On décèle enfin une influence de l'art européen dans plusieurs figures de chevaux, vus en raccourci.

Les génies étranges émergeant des rochers pour lancer des regards furieux aux hommes et aux monstres sont des traits caractéristiques de l'influence turcomane, répondant plus aux goûts de Châh Isma'il qu'à ceux de son fils. Il en est de même pour la plupart des peintures illustrant le début du volume. Ceci permet de supposer qu'il a été commencé par les peintres du Châh pour être offert à son fils lors de son retour de Hérat, en 1522. « La

Suite en page 74

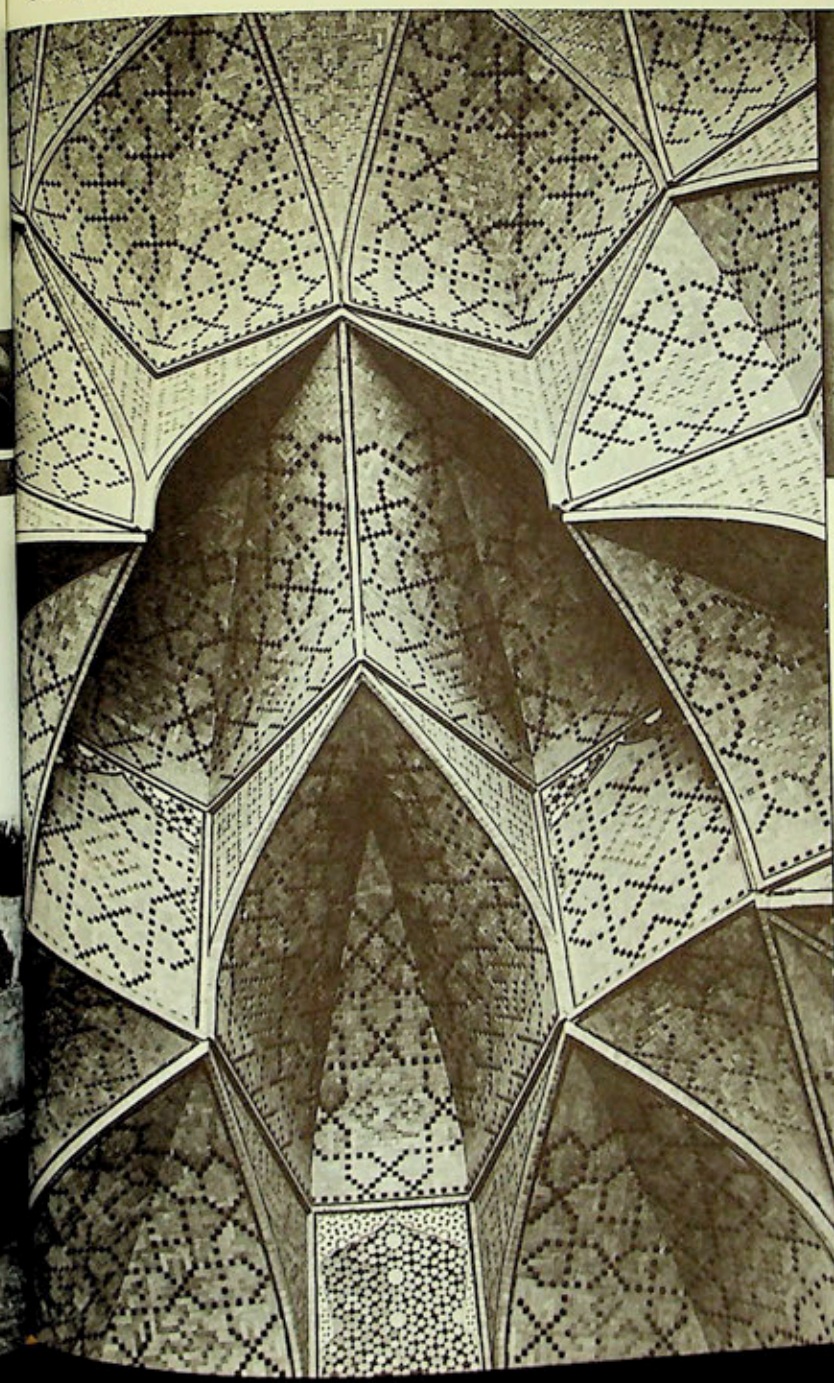
1 *Rustan et les paladins marchent avec Kay Khusraw contre les guerriers d'Afrasiyal (fol. 367 v°).*
2 *La troisième expédition d'Isfandiyar : il tue le dragon (fol. 434 v°).*

VILLE D'ART



ISPAHAN CITE ROYALE

PAR MAXIME SIROUX



1 *Ruines de la résidence princière d'Atesh-kouh, construite sur un éperon rocheux aux portes d'Ispahan, à l'époque sassanide. Elle était entourée de trois enceintes ovales successives, cernées elles-mêmes d'un quatrième rempart englobant sans doute des jardins et des maisons.*
2 *La mosquée Djum'a, ou mosquée du Vendredi. Le premier sanctuaire édifié peu après l'invasion arabe fut remplacé au IXe siècle par une seconde mosquée, formant un quadrilatère cerné de galeries à colonnades, dont les côtés sud et nord firent place, deux siècles plus tard, à l'édifice actuel. D'abord isolé au fond d'une cour, le sanctuaire fut complété par la suite selon le schéma désormais classique de la mosquée à quatre iwân, dont la salle abritant le mihrab principal reste l'élément essentiel. Ici, l'iwân sud, reconstruit et décoré à la fin du XVe siècle par le sultan Uzoun Hasan, qui fit édifier également les deux minarets.*
3 *Le pont de Chahristân est, avec le palais ruiné d'Atesh-kouh, l'un des seuls vestiges d'époque sassanide subsistant dans la région d'Ispahan.*
4 *Détail du décor de céramique dans le grand iwân ouest de la mosquée Djum'a 1700-1701.*
5 *Mosquée Djum'a. Colonnade du quinconce Nord. (XIVe siècle.)*

Au XIVe siècle de notre ère, le géographe Hamd-Allah Mustawfi Qazvini passe à Ispahan. En économiste minutieux, il énumère en son « Nuzhat-al-Qulub » les agglomérations de l'endroit et leurs revenus. Cette description, un peu sèche, apporte cependant quelque lumière sur l'aspect de cette riche zone. « En vérité, ce district est comme un seul jardin, formé de la réunion de vergers contigus et de villages qui se succèdent », dit-il, en mentionnant un territoire tout proche — à l'ouest de la ville actuelle.

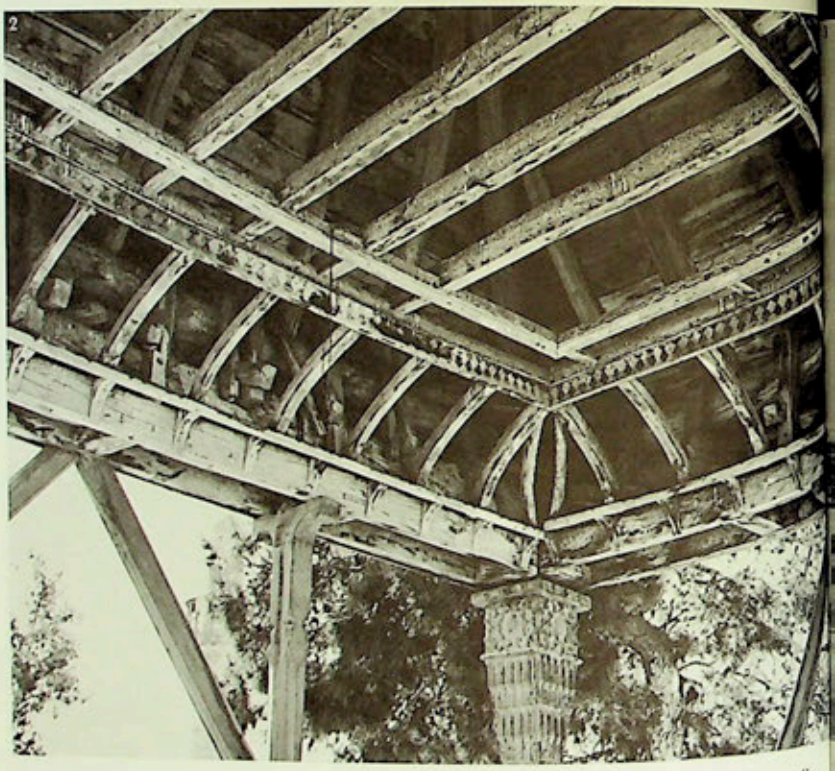
Ce tableau si juste encore de nos jours, l'eût également été voici trois millénaires. Le survol de la ville, à l'heure dorée du crépuscule, après le passage d'âpres déserts et de montagnes arides, laisse voir le ruban argenté du Zayendeh-roûd, cerné de verdures. Le site d'Ispahan, oasis comme tant de villes d'Orient, fut, dès la haute préhistoire, une place privilégiée: c'est là que se croisent les voies naturelles de toutes les orientations. Le trafic commercial, les ressources locales, un climat agréable firent que dans leur ensemble des villages groupés sur quelques kilomètres, furent constamment habités et, bien entendu, souvent remaniés. Aussi chercherait-on vainement ces collines artificielles, les « Tépés », marquant d'ordinaire les sites antiques: le permanent travail des siècles forme une sédimentation épaisse par endroits de quelques mètres, stabilisée depuis le XIe J.-C., où sont enfouis bien des vestiges.

La tradition veut que le potentat assyrien Nabuchodonosor ait déporté là une partie de la population juive de Jérusalem, « parce que le climat était comparable à celui de cette ville ». L'endroit de ce campement aurait formé le petit centre, bientôt très actif, de Yahudieh (la Juiverie), situé aux alentours de la mosquée Djum'a. Plus tard, sous les Achéménides, un deuxième noyau urbain, « Gabae », mentionné par Strabon, fut fondé sur la même rive de la rivière — à environ 4 km plus à l'est. Les souverains, sans cesse en déplacements, auraient eu dans les parages un lieu de résidence. De fait, de vieilles légendes ne manquent de lier le nom de Darius à la petite montagne de Kouh-e-Soufféh, au sud d'Ispahan. Assez probants seraient les restes d'un gros mur édifié en grandes et lourdes briques crues, trouvé en profondeur, lors de la construction de l'Hôtel Châh Abbas. La conquête macédonienne, les empires séleucides et parthes nous conduisent au troisième siècle de notre ère, sans nous laisser — jusqu'à maintenant — de vestiges.

Par la dynastie iranienne des Sassanides (226-642 J.-C.) surgit une renaissance nationale. La province ispahanaise fut l'une des quatre principales du pays. L'antique Gabae, dès lors nommée Sharistan (la ville) ou Djaiy devint cité administrative, plus spécialement affectée à la centralisation des impôts de l'empire. Le site fut également une place militaire considérable — les chevaux de la région étaient depuis longtemps réputés. Sans doute doit-on à cette particularité la première fondation des nombreuses forteresses — haut perchées — cernant la ville, telles que celles de Kouh-e-Soufféh, Kouh-e-Tchoum, Mobarekkeh. Les vestiges archéologiques sassanides sont rares: quelques monnaies où l'on voit apparaître le nom d'Ispahan; deux chapiteaux ciselés (déposés à Tchehel-Zoutoun) laissent présumer d'un luxueux palais dont l'emplacement est inconnu; quelques pans de murs maçonnés retrouvés çà et là, en profondeur et vite disparus... Les constructions impériales étaient réparties dans la campagne. En effet, sur l'épine rocheuse qu'est Ateshkouh, souvent fréquentée par les habitants et les touristes pour le magnifique panorama que l'on y embrasse, se trouvent les puissantes murailles de deux hautes terrasses. Ce ne sont que les ultimes restes d'une incroyable construction: le rocher, taillé, fut le support de multiples terrasses gagnant le sommet par paliers successifs. Les recherches entreprises ont montré que ce fut là non une forteresse, mais une résidence princière, sans doute inspirée de la Mésopotamie. Cette orgueilleuse réalisation, haute de 86 m, était entourée de trois enceintes ovales et comprise dans une vaine glose à ce sujet, on peut croire quatrième, englobant probablement des jardins et des habitations villageoises.

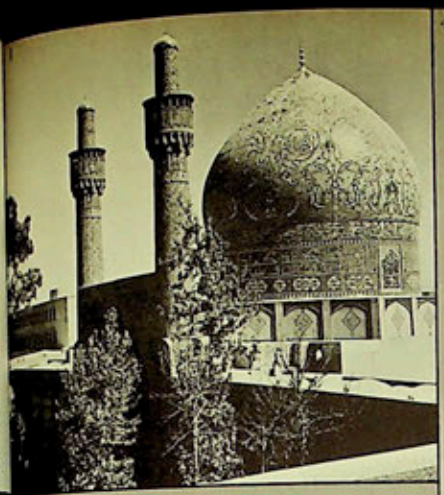
Il n'est pas sans intérêt de se remémorer que les Iraniens témoignèrent toujours une faveur pour les villes circulaires (Ecbatane, Hecatompylos, Darabjird, Firouzabad, etc.) bien avant que la Badgad des Califes abbassides ne fût, avec grande ampleur, bâtie sur ce modèle. On peut en déduire la véracité de l'assertion d'Ibn Rostch (fin IXe siècle J.-C.) selon laquelle l'agglomération ispahanaise était une ville ronde de 3 km de diamètre, protégée par une enceinte garnie de 100 tours et dégagée par 4 portes. Plutôt qu'imitation de Badgad (762 J.-C.), cette ville, que l'on dit de la même époque, aucune autre ruine n'est à signaler. Les monuments de la religion d'Etat que fut le zoroastrisme n'ont laissé, en ville, aucune trace.

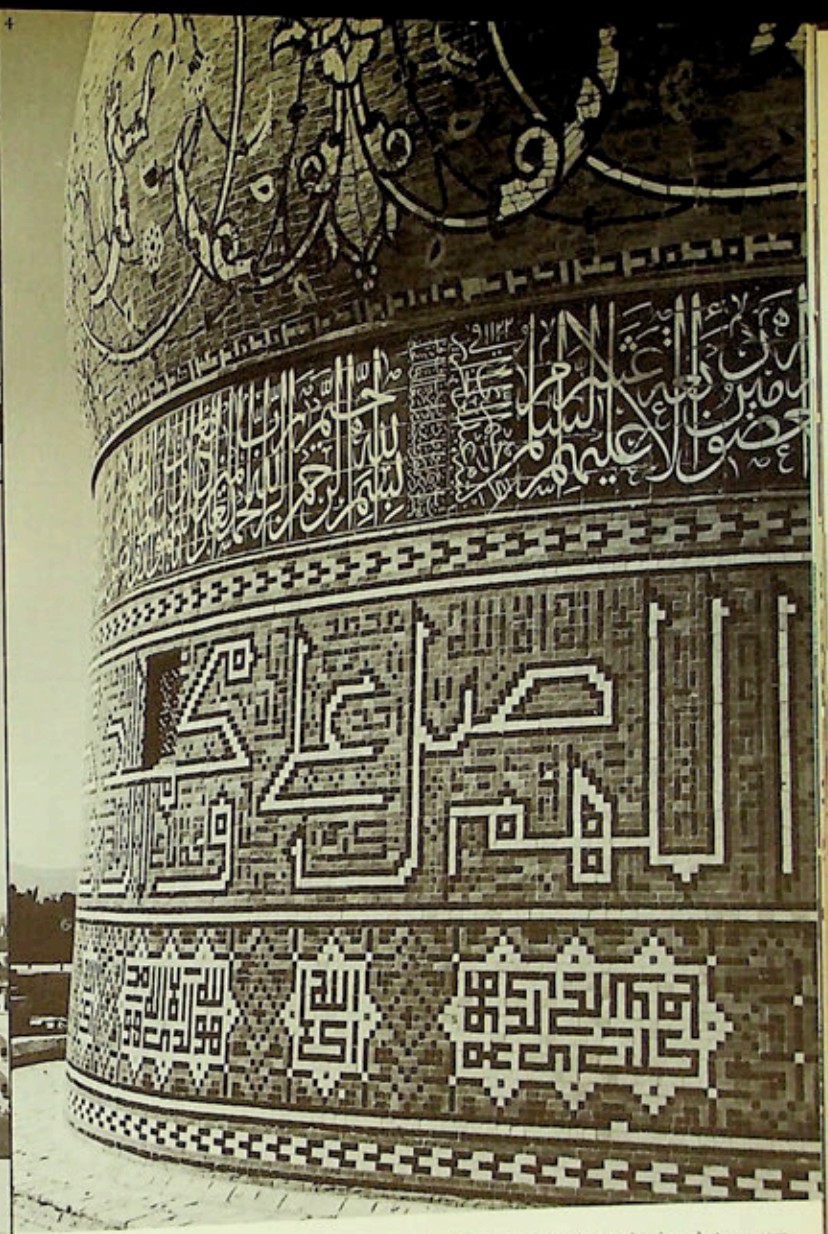
1 *La Madresseh Mader-e-Châh, collège de théologie fondée par la mère du Châh Sultan Husain. Pour subvenir à l'entretien de ses hôtes, professeurs et étudiants, la souveraine y adjoignit un « centre commercial », en l'espèce un bazar et un caravansérail. Le tout fut édifié en huit ans (1706-1714). Le sanctuaire, par l'ampleur de son volume, ses excellentes proportions et son merveilleux décor demeure le meilleur exemple des édifices séfévides.*
2 *La charpente en bois du mirador situé sur l'iwân d'entrée de la Madresseh.*
3 *Minaret de la Madresseh.*
4 *Détail du revêtement de briques émaillées sur la coupole de la Madresseh.*



bien dans la tradition du pays, était toujours celle des Sassanides; nous ignorons cependant quelle fut sa disposition intérieure. Toutefois, peut-on croire que le centre de Yahoudieh y était intégré — ou formait tout au moins un actif faubourg: la femme du roi Yezdegerd I (399-420 J.-C.) qui était juive, l'aurait protégé. Suivant certains auteurs, la fondation de cet embryon de cité serait son fait. Sans entrer dans une vaine glose à ce sujet, on peut croire que l'ancien cimetière situé à l'emplacement de l'Imamzadeh Isma'il et de la mosquée Shay'a (Shay'a serait le prophète Isaïe) aussi bien que la nécropole israélite de Lindjân (à 35 km au sud de la ville) date de cette époque. A Lindjân parmi les bâtiments réservés aux pèlerins, on voit encore la tombe d'Esther, sous une archaïque coupole, pouvant fort bien être sassanide.

Après avoir fait mention des soubassements des piles du curieux pont de Charistân que l'on dit de





En 642 J.-C., Ispahan, où Yezdegerd III avait tenté de regrouper ses forces, capitulait devant les envahisseurs arabes. Dès lors, les documents littéraires sont plus abondants.

Les premières décades de l'ère nouvelle virent un apport appréciable d'habitants. Des tribus arabes transplantées de leurs ingrats déserts s'installèrent aux alentours. Une vallée herbeuse à quelque 50 km porte encore le nom d'Arabistan et, non loin de là, la bourgade Tiran leur doit sa fondation. D'autre part, une partie de la population de la Susiane fut, après une deuxième révolte, déportée sur le site d'Ispahan. A ces habiles hydrauliciens fut dévolu le travail forcé de creuser un réseau de canaux. Le territoire entre Yahudieh, Djaiy et les rives du fleuve en profita largement; la ville actuelle leur doit — malgré la pollution inévitable — nombre d'aspects pittoresques.

Les califes abbassides dont l'intronisation avait été puissamment soutenue par les Iraniens eurent comme ministres héréditaires les membres de la famille Barmécide. Ces grands personnages, et d'autres Iraniens de valeur égale et que l'on dit avoir secrètement conservé la foi zoroastrienne et les traditions nationales, ne négligèrent pas leur pays.

Le commerce d'Ispahan devint extrêmement actif: soieries, cotonnades, aromates, colorants, melons réputés, constituaient le chargement habituel des caravanes. De cet intense trafic, le témoignage nous est laissé par les ruines, à une étape de la ville, de l'antique caravansérail de Tchah-e-siah (le puits noir). Situé sur la route de Bagdad par Gulpaygan, ce bâtiment encore édifié suivant les techniques sassanides révèle, par son plan, la forte influence de bâtiments syriens contemporains.

Suivant l'historien Mukkadasi, chacun des deux centres d'Ispahan profitait d'une grande mosquée. Celle de Yahudieh, « édifiée avec des colonnes rondes, était flanquée d'un minaret du côté de la Mecque ». Comme elle était située au milieu d'un marché, il est à penser que dans le lacis des ruelles formant toute ville ancienne, de grandes places permettaient d'importants rassemblements.

Les califes, souverains en titre, tenaient leurs principales ressources de revenus fonciers, de taxes commerciales et de péages, collectés par des gouverneurs locaux. Dès le début du X^e^ siècle, ceux-ci, tout en se rendant quasi indépendants, guerroyèrent entre eux: Ispahan y fut impliquée. Le Ziyaride Mardawi s'empare de la ville. Après son assassinat en 935, la prestigieuse dynastie Bouyide lui succède jusqu'en 1030. En cette année apparaît la brève souveraineté du Kakoyide Ala-Al Dowleh dont le fils Abu Mansour Faramaz ne pourra résister en 1052 au premier roi seldjoucide, Toghrul Beg. Cette belliqueuse période de 120 ans vit assurément un énorme charroi d'argile: chaque conquérant édifiant de nouvelles défenses et améliorant les anciennes fortifications. L'activité économique cependant ne paraît pas avoir souffert: le dessein de chaque invasion fut de profiter de cette ville riche et non de la détruire. Au moment de l'irruption de Toghrul Beg, le voyageur persan Nasir-e-Kosrav décrit Ispahan comme « étant la plus considérable qu'il ait vue en territoire de langue persane ». Il y avait là, dit-il, dans l'enceinte mesurant trois lieues et demie, munies de courc-

tines et de redoutes, « deux cents banquiers et cinquante caravansérails ». « Chaque marché était isolé des autres et fermé par sa propre porte. » Les grandes fortifications, généralement attribuées aux Bouyides, et les nombreux édifices civils retournés à l'argile dont ils étaient constitués, forment le sol actuel depuis le XIe siècle. Seul l'emplacement du château intra-muros est un témoin bien modeste.

La foudroyante conquête seldjoucide menée par des guerriers d'origine turque, convertis à l'Islam et ayant apprécié la civilisation raffinée de la Transoxiane, inaugura une des plus brillantes périodes de l'Iran. Dès Toghrul Beg (1052), Ispahan devint capitale, de splendides monuments et des parcs enchanteurs furent tracés. Toutefois, c'est à Malek Châh (1072-1092) et à son éminent vizir Nizam-ol-Molk que nous devons les importants témoins monumentaux de la mosquée Djum'a, plusieurs minarets et d'autres remarquables édifices des environs — dont la mosquée de Barjoun.

C'est grâce à l'excellente organisation du pays, à la richesse retrouvée, que l'on doit l'épanouissement littéraire et artistique, dont l'architecture est une des plus concrètes manifestations.

Certes, on construisit beaucoup en argile suivant la coutume, mais aux bâtiments religieux ou de prestige fut dévolue la brique cuite extrêmement bien maçonnée, mise au service d'une expérience millénaire. Il en résulta une architecture pouvant se dispenser de décoration plaquée et atteignant ainsi — par sa seule vérité — les sommets de l'art.

En toute sa longue histoire, l'architecture iranienne trouve, à ce moment, son âge d'or. A notre regret, on peut ajouter que les pilleurs de matériaux n'omirent pas ces briques fameuses d'où disparition presque totale des bâtiments non religieux. Sous les souverains seldjoucides se forme ce que nous appelons « l'ancienne ville ». Quatre quartiers la composent, issus de villages peu à peu contigus, dont les noms survivent: Karrân (à l'est), Kushk, Julbarrah (l'ancien Yahudieh) et Dardasht. Hors la ville au nord, de nombreux monticules informes prouvent, jusqu'en lisière du désert, l'extension de l'habitat. Plus loin encore, sur les voies conduisant à la ville des « robats », d'abord séjours de petites garnisons, furent transformées en caravansérails. L'excellente mise en œuvre de ceux dont on voit les vestiges à Robat Mortché Kort, à R. Miyan, à R.-e-Turk sont une preuve de l'intensité du commerce.

La fin de la dynastie, malgré la valeur du sultan Sandjar (1118-1157) fut provoquée par d'épuisantes guerres contre les tribus et les voisins de l'est. Ispahan, loin de la fastueuse capitale qu'était devenue Hérat, ne fut pas favorisée.

Peu après le pouvoir s'émietta parmi les gouverneurs locaux, par ailleurs fortement harcelés par la néfaste secte des assassins. C'est dans un pays bien fractionné que surgirent les hordes mongoles. Les monstrueux massacres, l'anéantissement des cultures et des millénaires canaux souterrains (1220-1224) changèrent pour des siècles l'aspect des provinces du nord — nombre de zones productrices ne purent être remises en valeur...

Ispahan, protégée parce qu'à l'écart du trajet des conquérants, subit cependant un siège, en 1228. Le seul adversaire valable des mongols, le prince Kwarezmien Djallal-ed-Din avait en effet établi là, pour quelque temps, son quartier général.

Tout l'Orient bouleversé, le grand commerce interrompu, Ispahan végète. Lorsque le trafic reprend, la ville, « loin de la route de la soie » n'en profite guère. La situation se prolonge bien après que le premier souverain indépendant, l'Ilkhan Houlagou, a pris en main le pays, après avoir mis fin au nominal Califat de Bagdad et à la secte des assassins — lesquels tenaient quelques châteaux dans la région d'Ispahan. Ce n'est que sous le sixième Ilkhan, Ghazan-Khan (1302), prince iranisé et converti à l'Islam, que le pays se réorganise. Toutefois la ville, loin de l'Azerbaïdjan, province préférée des rois, ne connaîtra pas la faveur de Tabriz, de Maragha ou de Soultanyeh. L'effort portera ici sur la remise en valeur de la vallée du Zayendeh-roûd: des colonies agricoles, d'immenses travaux d'irrigation furent hâtivement mis en œuvre. Les ruines de nombreux villages, tracés au cordeau, parfaitement conçus, jalonnent encore la plaine, en aval. L'ordre de jalonnement encore la plaine, en aval. L'ordre de Ghazan suivant lequel chaque agglomération devait profiter d'une mosquée ou d'un hammam fut très largement suivi: il est fort probable que la zone moins peuplée, au sud de la vieille ville, c'est-à-dire entre le grand bazar et la rivière, connut également de grands tracés.

L'impulsion rénovatrice poursuivie sous Oldjaïtou (1304-1316), puis sous Abou-Saïd (1316-133?), va en s'amenuisant. Le géographe Mustawfi, déjà cité, relate que le rendement de la province a énormément diminué en quelques années « par raison de la ruine de la région ». Par ce motif sans doute et par la hâte de grands desseins, force monuments mal construits, mais bien décorés, disparurent; quelques œuvres mieux bâties telles que la mosquée d'Asthardjan, l'iwân-mosquée de Pir-e-Bakran, à Lindjân dans les environs de la ville, nous ont été conservées, de même que deux mihrabs à Ispahan même, dans la mosquée Djum'a.

A la fin de la période ikhanide, le pouvoir se disperse entre les grands feudataires. Parmi eux, les Muzzafarides dont la puissance naquit à Yezd et au Kirman, étendent rapidement leur autorité sur le Fars et à Ispahan; grands guerriers, tout autant que bâtisseurs actifs, nous leur devons dans toute la région de nombreuses réalisations — presque toutes disparues ou très ruinées, car édifiées des plus mauvais matériaux. Les plans sont aussi habiles que précédemment, la grandeur est atteinte, mais les somptueux décors peints ou formés d'exquises ciselures sur plâtre, rehaussées de fines couleurs, retournent tous au néant. C'est grand dommage, car le style original issu de ces moyens n'eut pas de descendance. Fort heureusement nous est restée la Madresseh annexée à la mosquée Djum'a par Mubarriz-al-Din qui résidait à Ispahan (1356). Plus solide, cette œuvre classique démontre que l'art du Kachi-mosaïque atteignait également la perfection. On ne saurait trouver en ville trace d'urbanisme de cette époque: l'effort semble avoir porté sur les environs nord, en bordure du désert — vers Chapour-âbâd — où les pistes devaient être surveillées. Les ouvrages que l'on y décèle, à côté des cheminements principaux, sont presque tous militaires.

La faiblesse interne incita le fameux Tamerlan (Teymour-Lang) à envahir le pays (1388). Le muzzafaride Zayn-al-Abidin résidant alors à Chirâz, prit la malencontreuse détermination de ne point se soumettre: Ispahan assiégée capitule puis, se révoltant, extermine la garnison étrangère.

Le grand conquérant, bien que musulman et prince très raffiné, eut la vengeance aussi prompte que féroce. Les têtes de 70 000 habitants formèrent de strictes pyramides...

Peu après, les fortifications et la deuxième citadelle près du Zayendeh-roûd furent rénovées. Le règne de Châh-Rukn (1404-1447), fils de Tamerlan, excellent réorganisateur, ami des lettres et des arts, rétablit pour un temps la prospérité — sans omettre les monuments; sa femme bâtit la mosquée de Gawhar-Châd à Meshed.

Ispahan, loin de la capitale brillante qu'était Hérat, ne fut pas favorisée. Les témoins de cette époque sont extrêmement rares. On peut cependant mentionner quelques fresques charmantes et empreintes de poésie, ornant le salon du harem d'une vaste résidence seigneuriale à Sarecht-Yaderand à une douzaine de kilomètres à l'est, près de la rivière. Ces peintures inconnues, fortement inspirées de l'art de la miniature, datent cette ruine et témoignent de la nouvelle répartition des terres. Il est très probable qu'en ville il y eut également de beaux palais blottis dans des parcs soignés: les Timourides furent grands amateurs de jardins. De ceux-ci, les Séfévides tirent également profit. Le seul monument que l'on puisse assurément attribuer à la fin de l'époque est la salle d'hiver — achevée en 1448 — de la mosquée Djum'a.

Déjà sous Châh-Rukn, l'est du pays connut des troubles s'amplifiant. Deux puissantes familles guerrières, celles du Mouton blanc (Ak-Koyounlou) et du Mouton noir (Kara-Koyounlou) rivalisaient afin de s'emparer du pouvoir. Celle-ci l'emporte d'abord. Son prince, Djahan-Châh, tout en se taillant un immense domaine (la Géorgie, le Fars, le Kerman...) n'oublie pas les arts. La mosquée bleue de Tabriz, chef-d'œuvre mondial, en témoigne. Le second, Uzun-Hasan, eut le dernier mot; les princes de sa famille s'éparpillèrent quelque peu dans le pays et l'un d'eux, Muhammad-b-Yousuf règne à Ispahan (1501-1503). A défaut de travaux très importants, les Ak-Koyounlou renouvellent entièrement les façades sur cour de la mosquée Djum'a. Sans atteindre la perfection de la mosquée bleue de Tabriz, ces décors plaqués marquent une importante étape de l'évolution commencée sous les Mongols.

L'illustre famille des Séfévides, issue également d'Azerbaïdjan, chiite et descendant du 7e Imam Musa Kassem, devait, pour deux siècles, rendre ordre et prospérité à l'Iran. Après que Tabriz puis Qazvin eurent été sièges du Gouvernement, Châh Abbas Ier (1581-1628), quatrième successeur du Ier Roi, jeta son dévolu sur Ispahan, qui demeura capitale jusqu'à ce qu'en 1722 le dernier souverain régnant fût défait par les Afghans. C'est à Châh Abbas que nous devons l'aspect définitif d'Ispahan, tel qu'il était voici 35 ans, avant que l'on eût tracé quelques nouvelles avenues. Pendant plus de deux siècles, ni la courte occupation afghane, ni la brève suzeraineté des Zands (Ali Mourad en 1779-1785), ni la dynastie Qadjare ne l'embellirent: ce n'est qu'à partir du règne de Châh Reza Pahlavi que de nouveaux tracés, activement poussés de nos jours, sous l'égide de S.M.I. Mohammed Reza Châh Pahlavi redonnera à cette métropole l'intense activité d'antan, tout en respectant le site et ses illustres monuments.

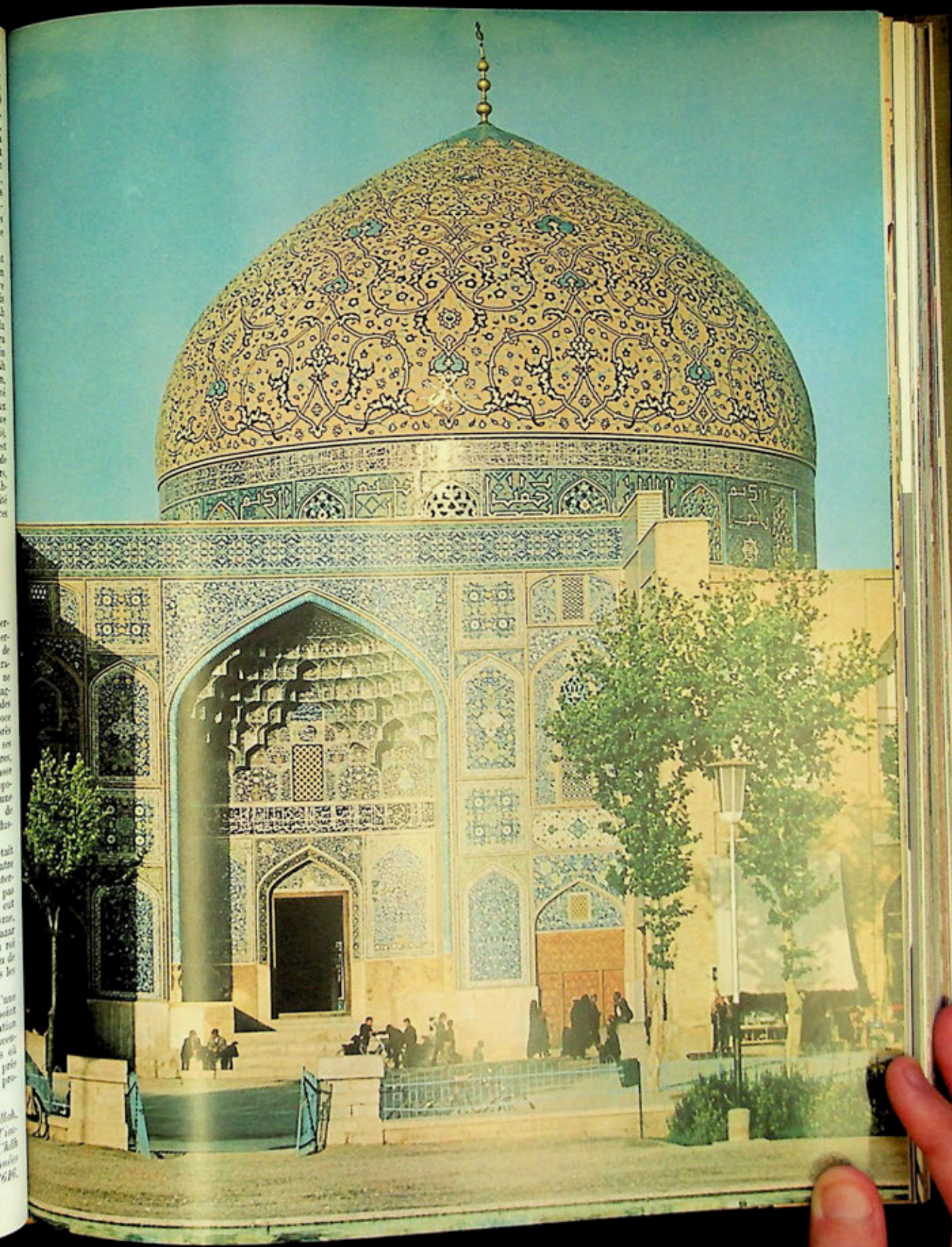
La ville séfévide

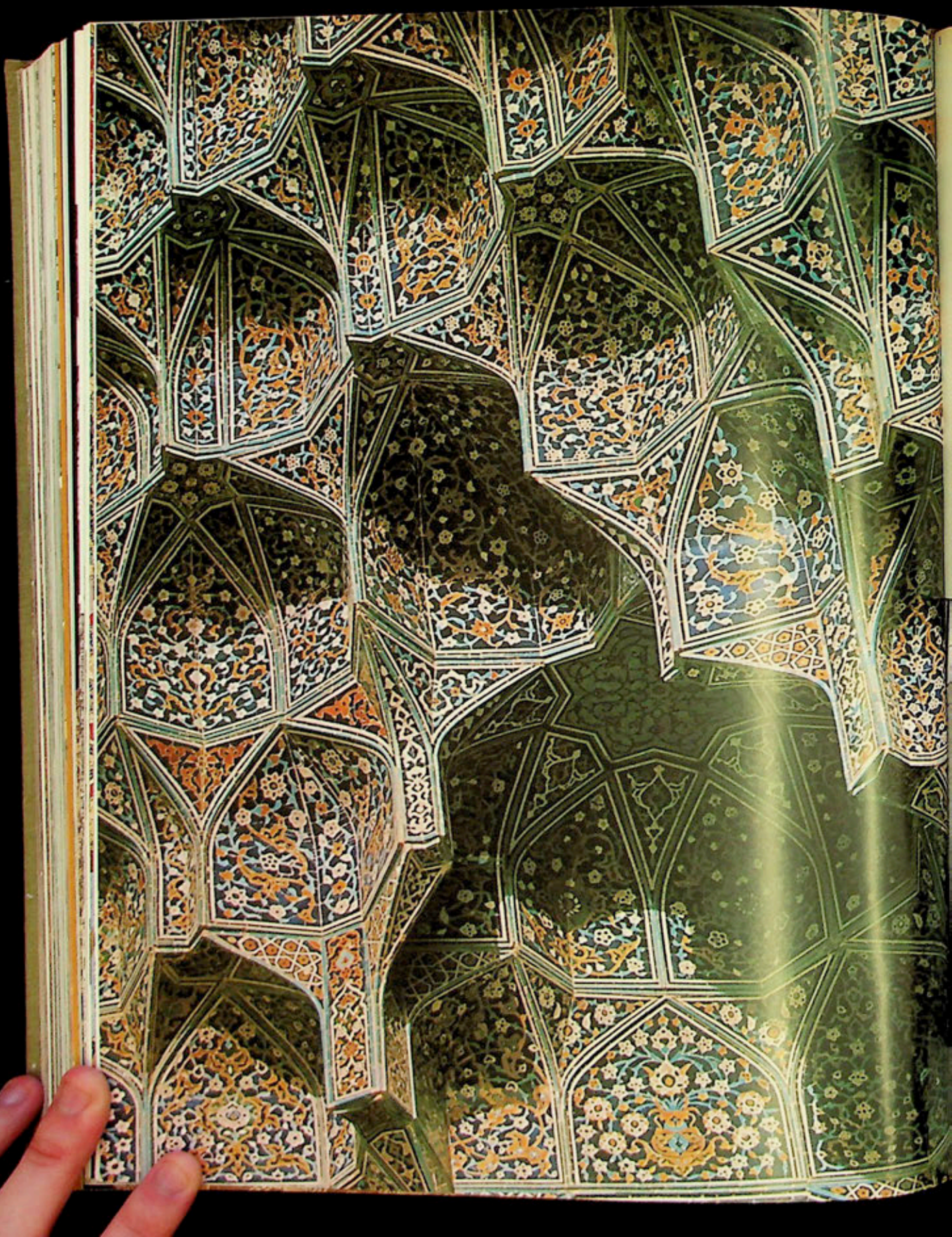
Les lignes précédentes mettent en évidence l'alternance des changements de régime, des phases guerrières où les destructions furent bientôt suivies de reconstructions, surtout militaires. Les auteurs arabes et persans, plus prolixes à ce dernier sujet, ne nous renseignent guère sur les aspects civils de l'agglomération: toutefois le nombre des marchés, des caravansérails, la variété des produits de négoce qu'ils mentionnent, indiquent clairement qu'après les périodes troublées la vie reprenait très vite ses droits. Dans une campagne où les pluies sont rares, rebâtir en quelques jours avec de l'argile est chose rapide et aisée. D'autre part, les eaux toujours disponibles de la rivière pérenne du Zayendeh-roûd, une nappe phréatique à fleur de sol, permettent de rétablir à bref délai les cultures vivrières et industrielles.

La ville, telle que la trouva Châh Abbas Ier, n'était autre que celle stabilisée sous les Seldjouks quatre siècles et demi auparavant. Les modifications intermédiaires — bien que certaines — n'avaient pas altéré l'aspect et le mode de vie ancestral. S'il y eut en cette vieille cité quelque velléité d'urbanisme, elle ne fut pas poursuivie: le carrefour du bazar (Tchahar-sou) édifié par l'arrière-grand-père du roi — Châh Isma'il Ier (1502-1524) près du tombeau de l'Imam du même nom, fut bien construit, mais les quatre galeries ne le furent jamais.

Le projet longuement mûri par Châh Abbas Ier d'une capitale toute à sa gloire, prit bien garde de ne point déranger l'habitat et les échoppes d'une population laborieuse, source de richesse. Cette cité, très concentrée, formée d'un lacis inextricable de ruelles où l'espace libre était inexistant, s'arrêtait à peu près au grand Meïdan, alors vaste aire irrégulière, pro-

Ci-contre: Mosquée de Shaikh Lotfollah, l'un des plus précieux monuments élevés sous l'impulsion du grand souverain séfévide, Châh Abbas Ier. Commencée dans les dernières années du XVIe siècle, elle ne fut terminée qu'en 1616.



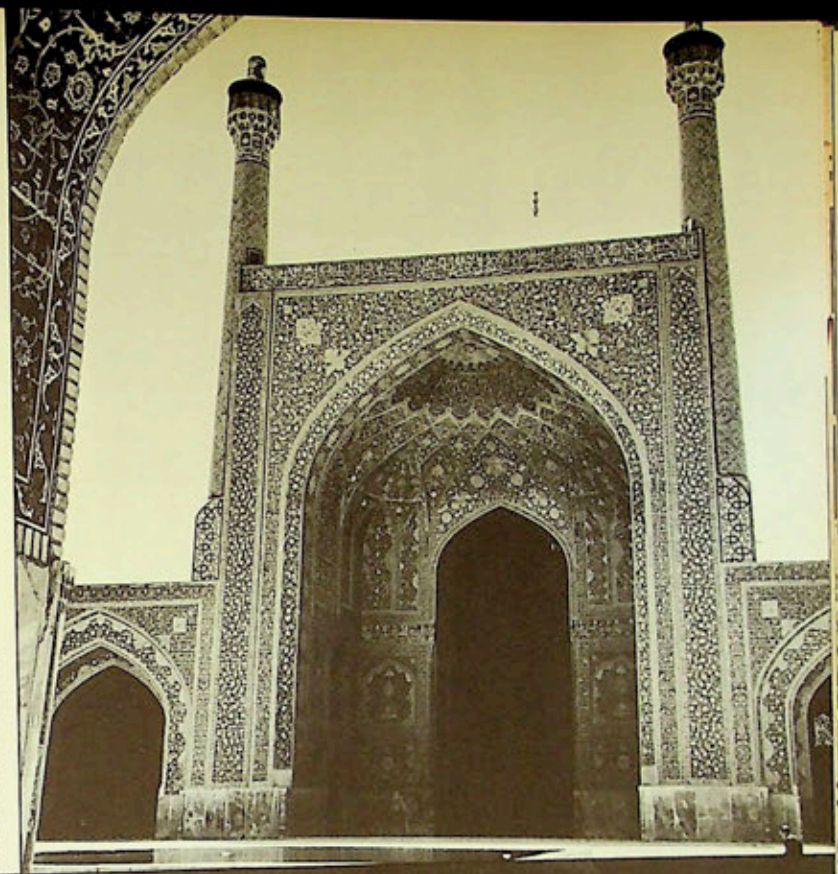


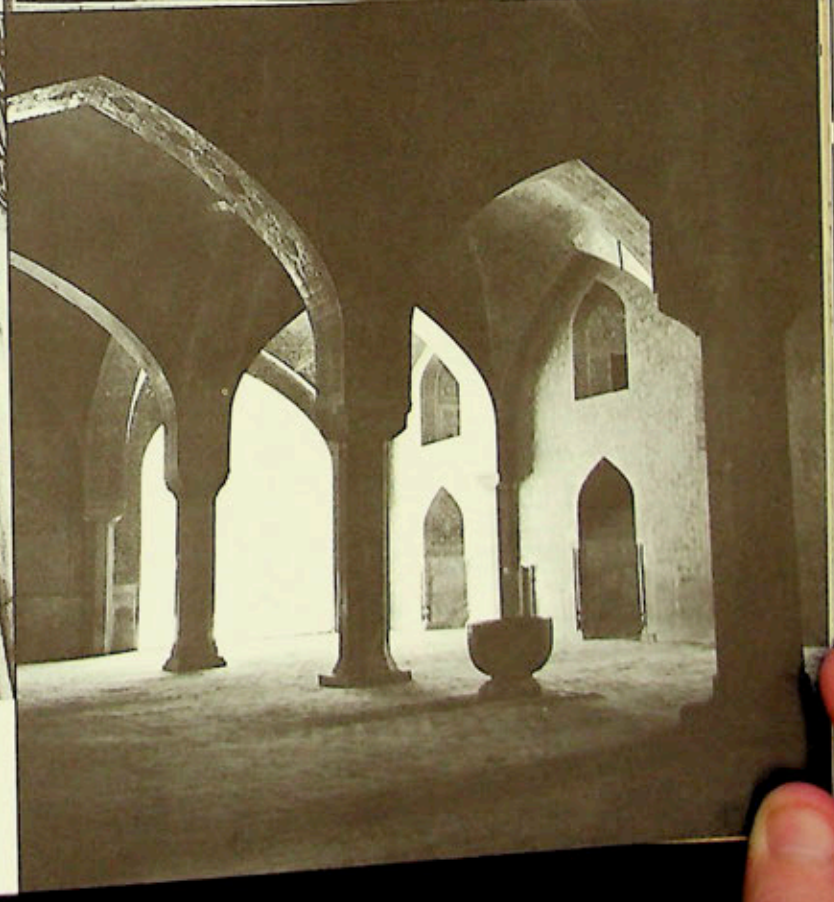
1 *Entrée de la Mosquée Royale. Détail des stalactites décorées de faïence émaillée. La construction de la mosquée, entreprise en 1612 par Châh Abbas Ier, s'acheva en 1631, deux ans après la mort du souverain.*

2 *La cour de la Mosquée Royale et l'iwân sud.*

3 *Voussure du grand portail de la Mosquée Royale.*

4 *Salle de prière latérale, à l'Est du sanctuaire.*





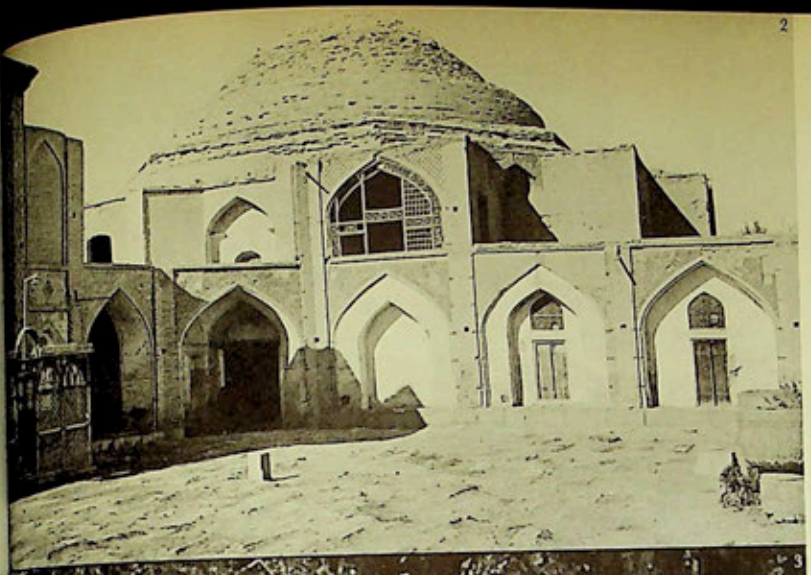
pice aux grands rassemblements. Au sud et jusqu'à la rivière, s'étendait une zone agreste fort bien irriguée, où depuis des siècles les grands parcs seldjouks, ilkhanides, timourides, avaient maintes fois modelé le sol. C'est là, et sans doute impressionné par les immenses tracés urbains qu'il avait entrevus aussi bien en Transoxiane qu'en Mésopotamie, que le grand roi entreprit son œuvre.

Comme il s'agissait à la fois de créer une cité royale imposante et d'en faire le centre économiquement le plus opulent du grand Iran, un ingénieux tracé fut postulé. La grande place devait être le point de jonction avec l'antique cité. De grands monuments religieux et civils devaient affirmer son importance. Parmi eux, l'entrée du palais royal dont le parc devait s'étendre, à l'ouest, jusqu'à la rivière. Parallèlement, une longue avenue recoupée de parterres et de pièces d'eau — le Tchahar-bagh — devait s'étendre également jusqu'à cette rivière, la traverser et continuer en remontant la rive sud pour atteindre le très grand parc d'Hezar-Djerib « les mille arpents ». Avant d'atteindre cet endroit, on devait trouver à droite le quartier des Guèbres, descendants des zoroastriens d'antan, et à gauche une nouvelle cité — Djulfa — peuplée d'actifs Arméniens, transplantés d'un de leurs bourgs, de même nom, situé sur l'Araxe.

Pour des raisons financières, car le pays était encore en guerre, le programme fut entrepris en deux étapes. En une première phase (1598) un pavillon timouride se trouvant en bordure de la grande place servit de hall central au curieux édifice encore appelé Ali-Kapou, « la haute porte ». Cette construction, entrée principale du palais et à la fois administration, plaisait fort au roi, qui bien souvent résidait dans les étages supérieurs, tout en appréciant sous les colonnades du Tahar le spectacle de sa ville. Au même moment débutèrent les travaux de la précieuse mosquée Shaikh Lotfollah (achevée seulement en 1616), le tracé du Tchahar-Bagh et le pont Allah-Verdi Khan. L'avenue traversait alors les jardins du — bourse déliée — de participer aux embellissements. Il est probable que le pont lui-même fut construit aux frais du généralissime Allah-Verdi Khan. Le souverain n'hésitait pas à provoquer personnellement les collaborations privées. Par ce même moyen surgirent la Mosquée Maksoud-Beg — financée par un intendant royal, ainsi que la Masjid-e-Shork. Les riches commerçants, de leur côté, édifièrent des caravansérails.

Les travaux somptuaires ne commencèrent que vers 1611-1612. Dans le nombre figure la mosquée royale dont le roi ne vit pas l'achèvement et le monumental portail du bazar. Ce dernier, œuvre royale, ne fut bâti qu'en 1619, remplaçant des structures plus anciennes. De part et d'autre de ses voûtes superbes et du carrefour intérieur qui est à lui seul un monument, se trouvaient la monnaie et le caravansérail royal, abritant 140 locaux en deux niveaux. C'est dans cette section du bazar et dans les galeries adjacentes, fort heureusement conservées, que nous devons imaginer le commerce de luxe: étoffes, parfums, tapis prestigieux, céramiques rares, suscitant le rêve de tout l'Occident. Les caravansérails urbains étaient à la fois lieu de négoce et logis temporaires des commerçants étrangers à la ville — donc très différents des caravansérails routiers, hébergeant les convois. Ces derniers, dont il demeure plusieurs spécimens sur les voies convergeant vers la ville, furent tous monuments très bien construits, jugement que l'on ne peut appliquer à l'ensemble des édifices séfévides.

Les constructions palatines furent surtout élevées pendant la phase somptuaire; malencontreusement, nous n'en connaissons guère les plans. On ne doit d'ailleurs pas entendre par « palais » un immense édifice tel qu'en connut l'Occident à partir de la Renaissance, mais plutôt des constructions peu



1 *Ali-Kapou, « la haute porte », entrée principale, sur la place Royale, du palais élevé à partir de 1598 par Châh Abbas Ier.*
2 *L'Imam-zadeh Isma'il, abritant le tombeau du saint de ce nom, s'élève à l'emplacement de ce qui aurait été, selon une inscription, la plus ancienne mosquée d'Ispahan, « construite par Abbul-Abbas au temps d'Ali », c'est-à-dire au début de l'ère musulmane. Les bâtiments comprennent une petite mosquée, le mausolée, des salles funéraires, un carrefour de bazar et une madresseh. Ils ont été souvent remaniés ou restaurés notamment par le souverain séfévide Châh Isma'il (1502-1524), soucieux d'honorer son patronyme, mais l'ensemble reste l'un des plus évocateurs du vieil Ispahan.*
3 *Dans la cour de l'Imam-zadeh Isma'il, l'une des deux vasques d'ablutions, creusées et sculptées dans la pierre sous Châh Séfi, en 1639.*

hautes, abritant les services, le harem, la garde, tandis que de nombreux pavillons, plus ou moins proches, étaient harmonieusement répartis dans l'immense parc, jouissant de perspectives sur les pièces d'eau et les canaux bruissants.

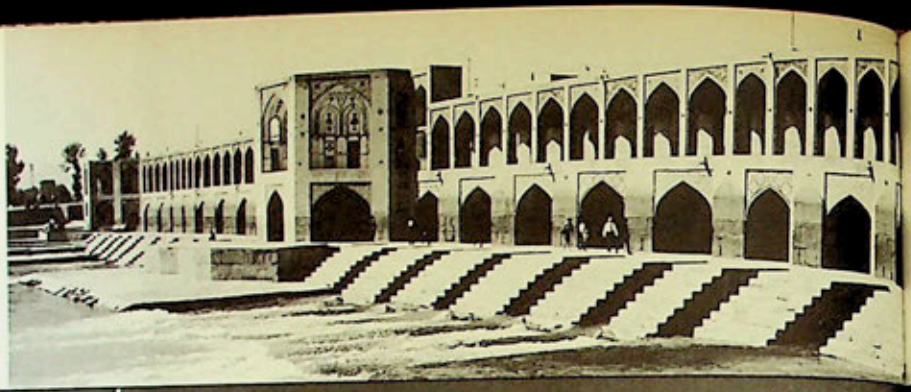
Pour donner vie à cette oasis idyllique, le roi dut entreprendre de grands travaux hydrauliques: on voit encore dans les campagnes de Lindjân le tracé de canaux taillés dans le roc. Ils apportaient, en rectifiant la pente naturelle, des flots qui après avoir emprunté le pont aqueduc Pul-e-Djubi — alors à deux étages — alimentaient les effets d'eau.

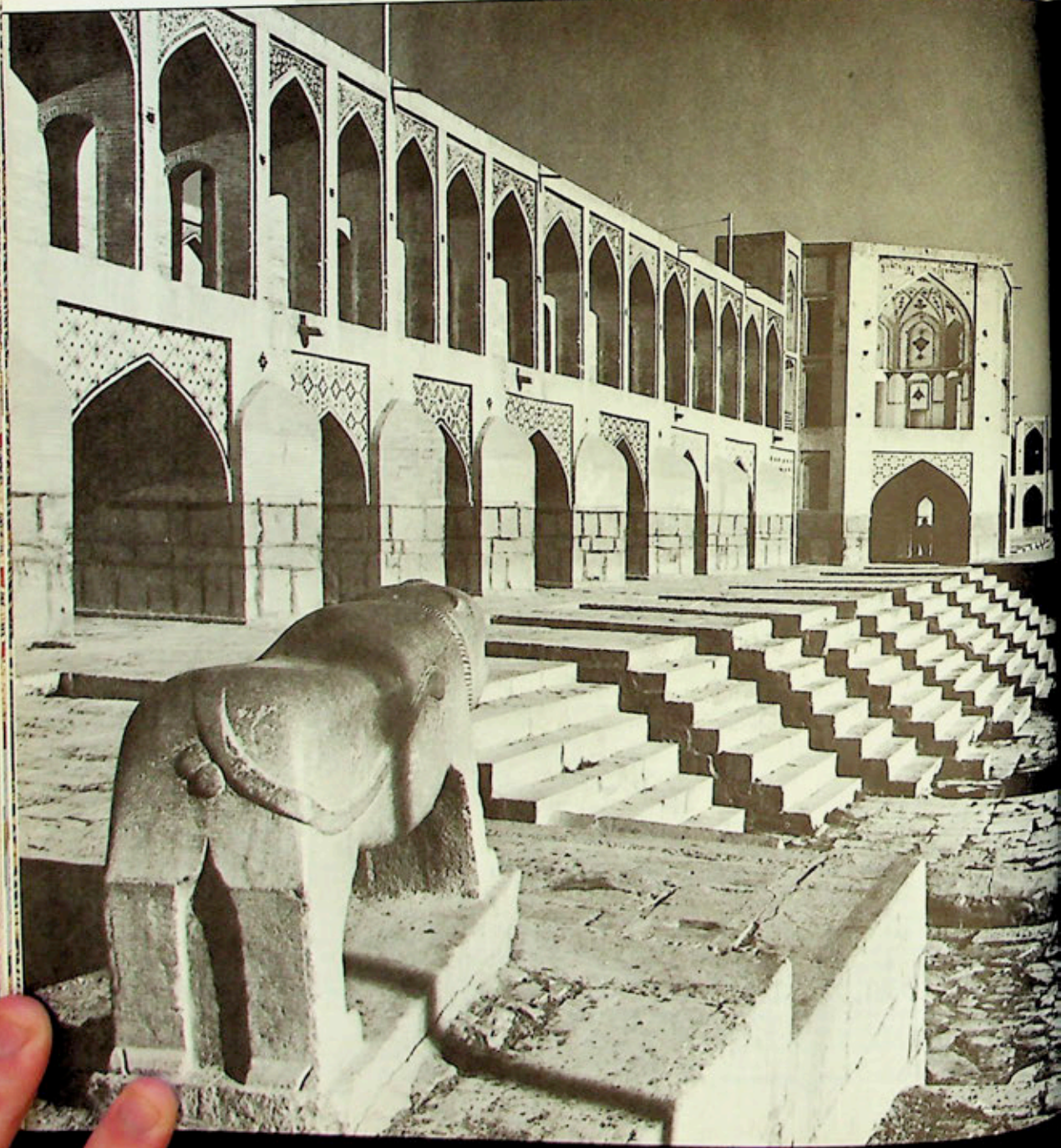
Le luxe des constructions nous est attesté aussi bien par les anciens voyageurs que par les vestiges visibles. Intérieurement, les chambres en superstructures d'Ali-Kapou sont entièrement revêtues de peintures sur plâtre, imitant de près les plus riches brocarts, cependant que les arêtes des multiples stalactites, formant plafond, sont rehaussées de couleurs vives et d'or, mettant en valeur des motifs floraux. Les panneaux sont souvent ornés de scènes de genre. Ces fresques, d'un charme alangui, reflètent encore l'influence des écoles timourides, mais il s'y mêle souvent quelques portraits narquois d'ambassadeurs européens.

D'une tout autre technique sont les revêtements extérieurs: en bien des monuments, le gros œuvre médiocre fut masqué par un mince parement de brique, le décor étant réservé à quelques pilastres et écoinçons d'arcatures. Lorsque par son importance l'œuvre méritait plus de soins et de beauté, des revêtements céramiques totaux la recouvraient. Ainsi que nous le reverrons plus loin, ces luxueux parements « cache-misère », d'abord composés d'une minutieuse marqueterie d'éléments — parfois minuscules — façonnés à la main, devinrent un assemblage de plaques, ornées en atelier avant cuisson. Les artisans, ne pouvant plus répondre à des commandes gigantesques, furent contraints à ce procédé, évidemment générateur d'une décadence — mais suffisant pour un effet de masse.

Par sa destination de lieu d'audience et de réception, le pavillon de Tchehel-Zoutoun dont les 20 colonnes se reflètent si heureusement en un long miroir d'eau, allie curieusement les deux types essentiels et traditionnels de l'architecture iranienne. Le Talar, salle hypostyle, s'y adosse à un hall voûté, ce qui permet en toute saison d'y tenir la cour. Primitivement ce bâtiment, fondé par Châh Abbas I, était entouré d'un canal contribuant presque mystiquement à son prestige. Intérieurement, et du même genre que ceux d'Ali Kapou, les décors, très couvrants, ne laissèrent guère de champs libres. Si l'on y ajoute les tapis et les tentures, les riches vêtements brodés des courtisans, le faste incomparable si soigneusement décrit par Pietro della Valle, Tavernier, Chardin, ressuscite à nos yeux.

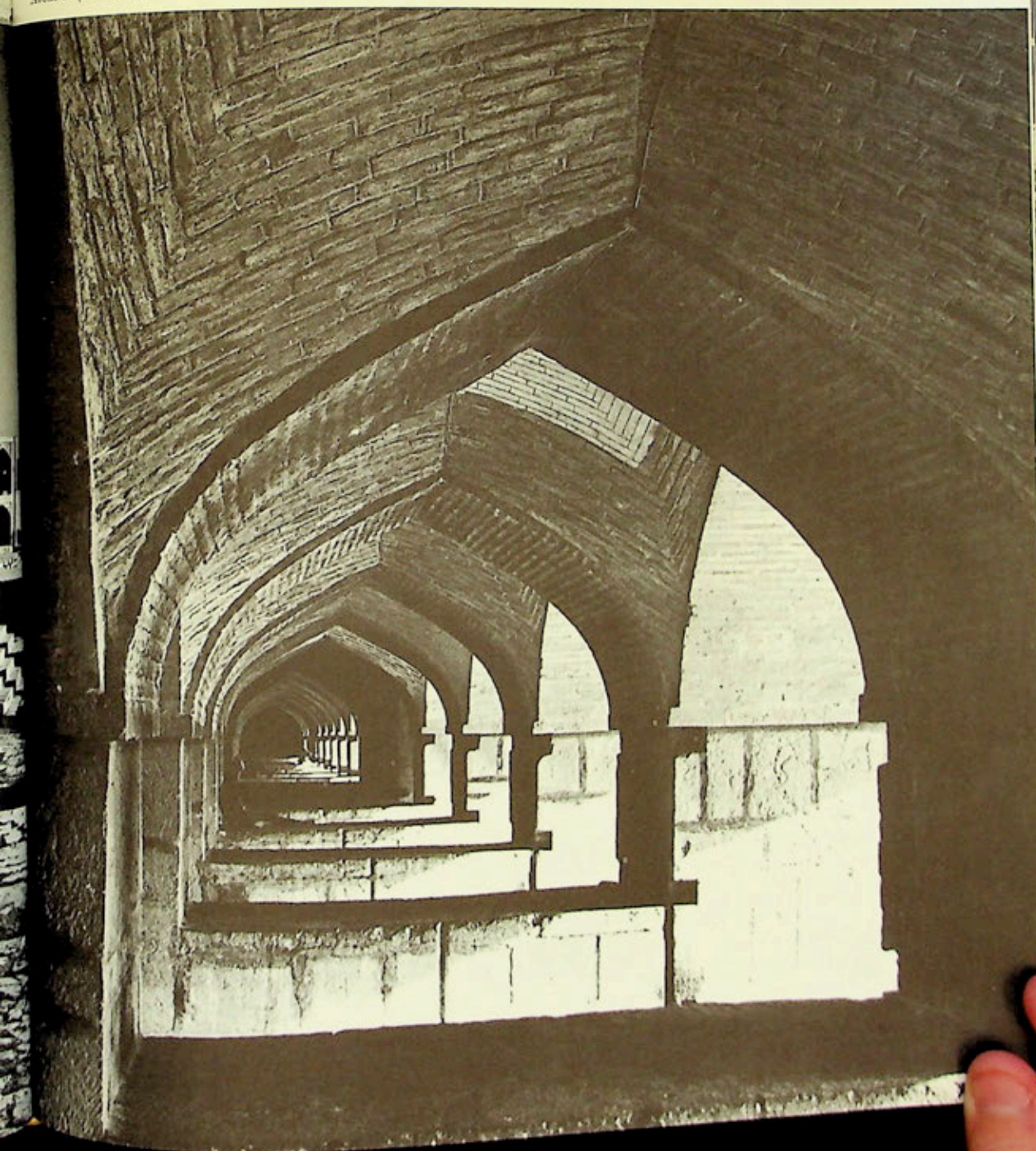
Loin de ces splendeurs, dans l'impure Djulfa tenaient demeure une foule d'étrangers. Aux Arméniens industrieux et bientôt riches s'ajoutaient de petites colonies d'artisans très spécialisés et de nationalités diverses: armuriers, ciseleurs, verriers, tisserands, etc... Tout ce monde profitait d'une ville neuve où l'habitat était aussi soigné — voire luxueux — que dans la grande ville, ainsi qu'en témoignent quelques maisons épargnées. Le roi tolérant n'entravait pas les pratiques religieuses; à côté de l'église de rite arménien, des moines d'obédience romaine entretenaient la foi de leurs ouailles. Ce vivace cosmopolitisme comprenait également des Asiatiques: à des artisans originaires des confins de l'empire s'ajoutait une colonie chinoise qui transmit le secret des précieuses porcelaines et des céladons. Les limites du quartier où ces immigrés demeuraient ne sont pas exactement connues; mais, à en juger par le nombre des œuvres issues de leur atelier et la forte influence qu'ils exercèrent durablement sur l'art de la poterie, ils furent certainement assez nombreux.





Châh Abbas Ier, pour alimenter en eau Ispahan, les pièces d'eau et les fontaines de ses jardins, avait entrepris de grands travaux d'hydraulique : canaux creusés dans le roc, aqueduc Pul-e-Djubi, pont Allah-Verdi Khan (celui-ci aux frais du général de ce nom). Le pont-barrage de Khadjou est l'œuvre de son petit-fils, Châh Abbas II (1642-1666).

Pour l'Occidental il n'est pas de cité plus attachante qu'Ispahan. Sans doute, l'emplacement du site, la transparence de son ciel immatériel, ses ombrages denses entrent-ils largement dans nos impressions. Mais il s'y ajoute ce fait rare d'un urbanisme humain qui sut, à l'époque où la ville abritait déjà 500 000 à 600 000 habitants, tenir compte du passé et préserver les vieux quartiers où se maintiennent encore les traditions du haut Moyen-Age. Il en résulte un équilibre inconsciemment ressenti, permettant de goûter pleinement, en leur cadre naturel, quelques-uns des plus somptueux chefs-d'œuvre du pays. Ispahan demeure pour tous l'exemple vivant de ce que furent les légendaires cités des grands califes et les prestigieuses villes de Transoxiane. Chaque époque ayant ses besoins, souhaitons que ceux concrétisés par le nouveau plan d'urbanisme sachent aussi heureusement lier présent et avenir.



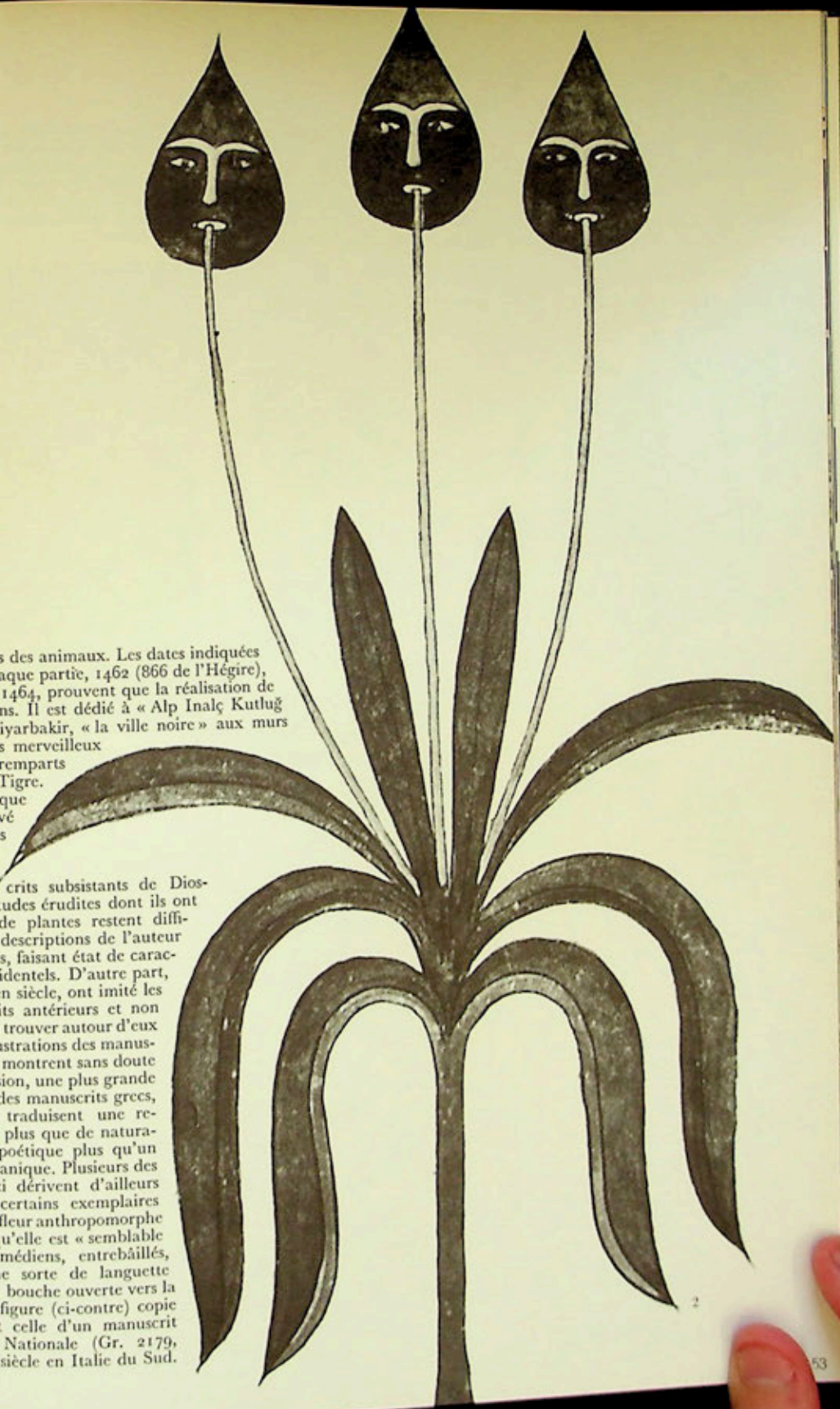
flore persane

Dans l'art persan le plus ancien, le décor végétal occupe une place particulière. Les fleurs, les plantes aux feuilles dentelées s'épanouissent sur les bas-reliefs sassanides et sur les étoffes de soie. Elles criblent les jardins et les paysages, détaillées avec amour par les miniaturistes.

Précieuses aux yeux des artistes comme des poètes, les fleurs avaient en outre un caractère sacré, car elles jouaient un rôle important dans certaines cérémonies religieuses et pour la guérison des maladies. Selon les textes mazdéens, il y a en effet trois sortes de médecins: les uns guérissent par le couteau, d'autres par les plantes, d'autres par la parole de Dieu. Ceux-là sont les meilleurs, dit le Zend-Avesta, mais Ahuramazda (dieu de la vie et du bonheur) n'en a pas moins créé une plante pour guérir chaque maladie.

La connaissance des vertus curatives des végétaux n'était certes pas le privilège de l'Orient: elle constitue la base de toute la pharmacopée antique: le manuscrit persan du XV^e^ siècle dont nous reproduisons quelques images est la traduction d'un célèbre traité grec du I^er^ siècle de notre ère: le « De materia medica » de Dioscoride, qui décrit, dans les trois « règnes » de la nature, les éléments propres à guérir les affections les plus diverses. Le texte de Dioscoride fut, jusqu'à la Renaissance, copié et recopié dans tout le bassin méditerranéen, traduit en latin dès le VI^e^ siècle, en syriaque puis en arabe au IX^e^ siècle.

Notre manuscrit, conservé à la Bibliothèque du Musée de Topkapi Saray à Istanboul — et dont M. Kemal Çığ, directeur, a bien voulu nous communiquer la description, offre l'intérêt de réunir la version arabe du traité de Dioscoride et sa traduction en persan. Le texte arabe n'est pas celui du IX^e^ siècle, mais une version établie au XII^e^ siècle d'après la traduction syriaque. Cette première partie n'est pas illustrée. La traduction persane qui lui fait suite comporte 544 pages, dont 406 avec des figures, la plupart représentant des



plantes (375), les autres des animaux. Les dates indiquées sur les colophons de chaque partie, 1462 (866 de l'Hégire), et celle du frontispice, 1464, prouvent que la réalisation de l'ouvrage dura deux ans. Il est dédié à « Alp Inalç Kutluğ Beg », souverain de Diyarbakir, « la ville noire » aux murs de basalte, aux jardins merveilleux échelonnés hors des remparts jusqu'à la rive du Tigre. Mais ce n'est pas là que le miniaturiste a trouvé le modèle des arbustes et des fleurs qu'il a représentés. Comme dans tous les manuscrits subsistants de Dioscoride, et malgré les études érudites dont ils ont fait l'objet, nombre de plantes restent difficiles à identifier. Les descriptions de l'auteur sont souvent imprécises, faisant état de caractères extérieurs ou accidentels. D'autre part, les copistes, de siècle en siècle, ont imité les modèles des manuscrits antérieurs et non ceux qu'ils auraient pu trouver autour d'eux dans la nature. Les illustrations des manuscrits arabes et persans montrent sans doute une plus grande précision, une plus grande délicatesse que celles des manuscrits grecs, mais ces caractères traduisent une recherche de stylisation plus que de naturalisme, un sentiment poétique plus qu'un souci d'exactitude botanique. Plusieurs des figures reproduites ici dérivent d'ailleurs très nettement de certains exemplaires grecs: c'est le cas de la fleur anthropomorphe dont Dioscoride dit qu'elle est « semblable aux masques de comédiens, entrebâillés, noirs, mais avec une sorte de languette blanche sortant de la bouche ouverte vers la lèvre inférieure »: la figure (ci-contre) copie presque littéralement celle d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale (Gr. 2179, f° 6r) exécuté au IX^e^ siècle en Italie du Sud.

2

De même, l'image représentant deux Orientaux assis dont l'un tend à l'autre la mandragore aux propriétés fabuleuses (fig. 7), transpose une illustration que l'on retrouve dans plusieurs manuscrits, sur lesquels des inscriptions identifient les personnages comme Dioscoride et son maître Craeteuas. Mais le nénuphar (fig. 9), le conifère dont la tige bleue porte trois « coupoles » vertes (fig. 4), les arabesques des tiges ponctuées de baies rouges (fig. 3) ou de « rosettes » symétriques (fig. 5) relèvent plus de l'art ornemental que de l'observation scientifique. Le « genévrier à feuilles de cyprès » ne se distingue que par la couleur du « genévrier à feuilles de tamaris » (fig. 6). Et l'on comprend que l'étrange ombellifère aux fleurs jaunes, vertes et rouges (fig. 8) ait été identifiée tantôt avec le fumeterre sauvage, tantôt avec le cerfeuil...

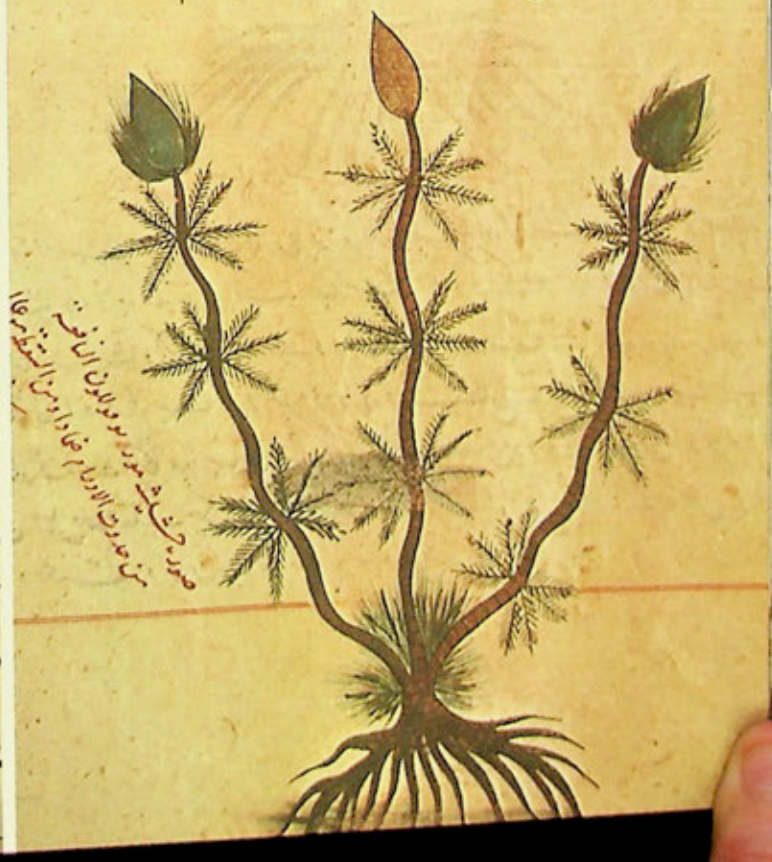
3

5

4

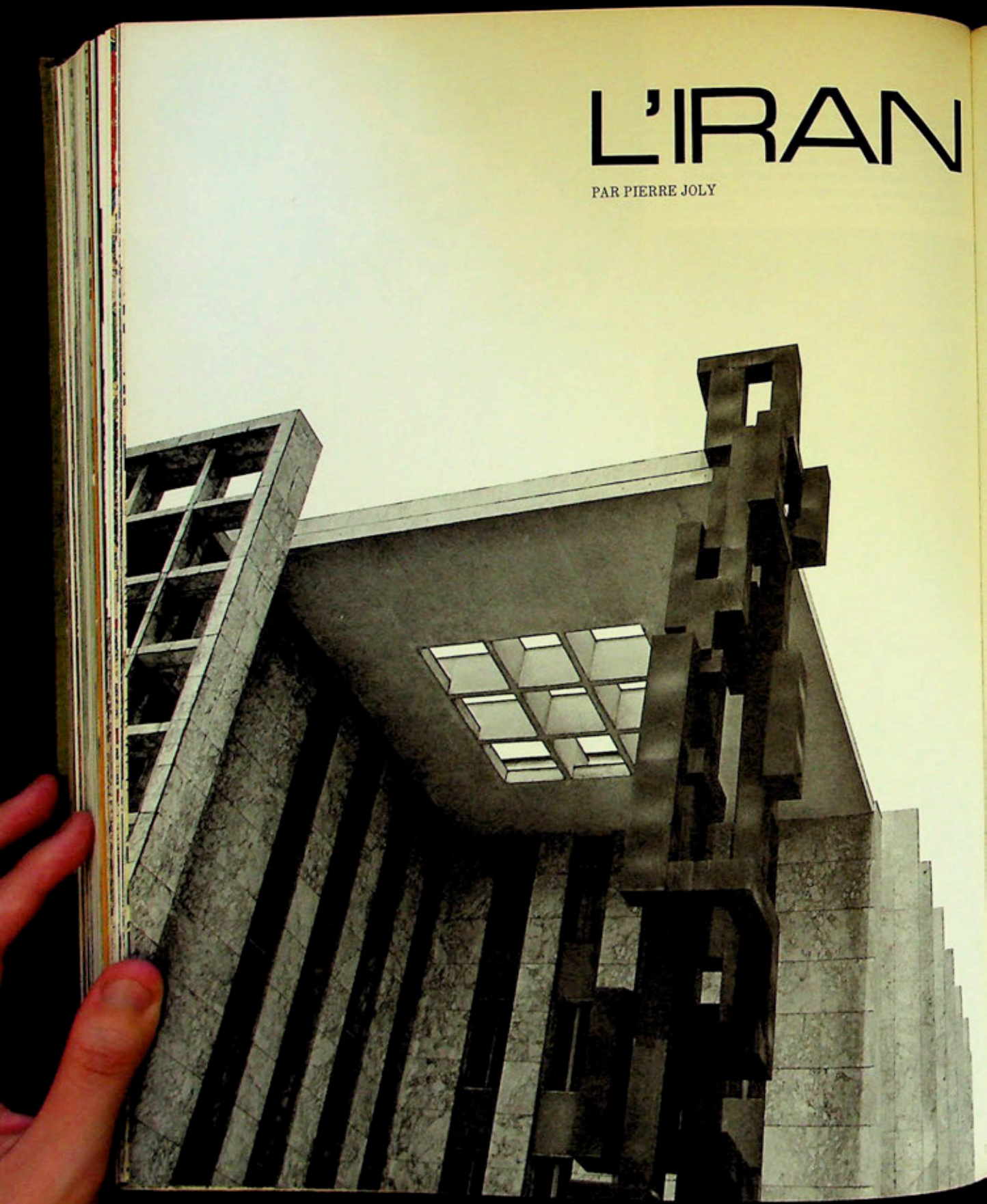
6

Pourtant, toutes ces figures, dans leur abstraction même, expriment cette sensibilité extrême à la variété des formes végétales, à la grâce d'un rinceau de feuillage, à la modulation des couleurs, qui est l'un des traits les plus originaux et les plus raffinés de l'art persan.



L'IRAN

PAR PIERRE JOLY

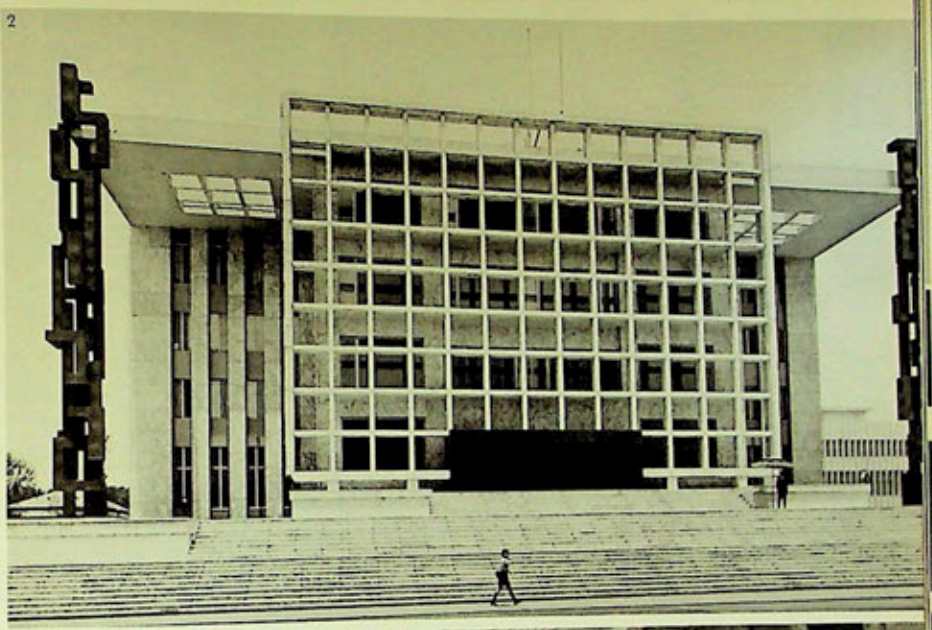


AUJOURD'HUI

On oserait à peine parler de l'architecture contemporaine de l'Iran, au lendemain d'un trop rapide survol, si le premier regard ne suffisait justement à la découverte d'un phénomène majeur et qu'il est sans doute utile de mettre en lumière: le renouveau de ce qu'il faut appeler, même si le mot, prononcé à Paris, peut surprendre, un style national. A peine quitté l'aéroport de Mehrabad, la soudaine rencontre de la tour Chahyade suffirait à elle seule à évoquer, dans l'inattendu même d'une silhouette, tout un héritage de formes architectoniques. Mais l'impression fugitive trouve sa confirmation presque dans chaque ville et la surprise du voyageur est de voir surgir, ici et là, des bâtiments caractérisés, tout autant que par la nouveauté, par leur appartenance à une tradition.

Cette tradition, cependant, l'urbanisation survenue depuis un demi-siècle avait semblé rompre entièrement avec elle. Téhéran, qui a longtemps attiré le courant principal de la migration urbaine (aux premiers stades du développement économique, on l'a plus d'une fois observé, une seule ville accapare toutes les activités urbaines: Londres dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, Téhéran dans l'Iran du XX^e) est pour l'essentiel une ville neuve. Elle en a toutes les faiblesses, en même temps que cette vitalité étonnante dont l'un des signes les plus émouvants est sans doute cette tache verdoyante qui s'élargira d'année en année, à mesure que les plantations et les jardins

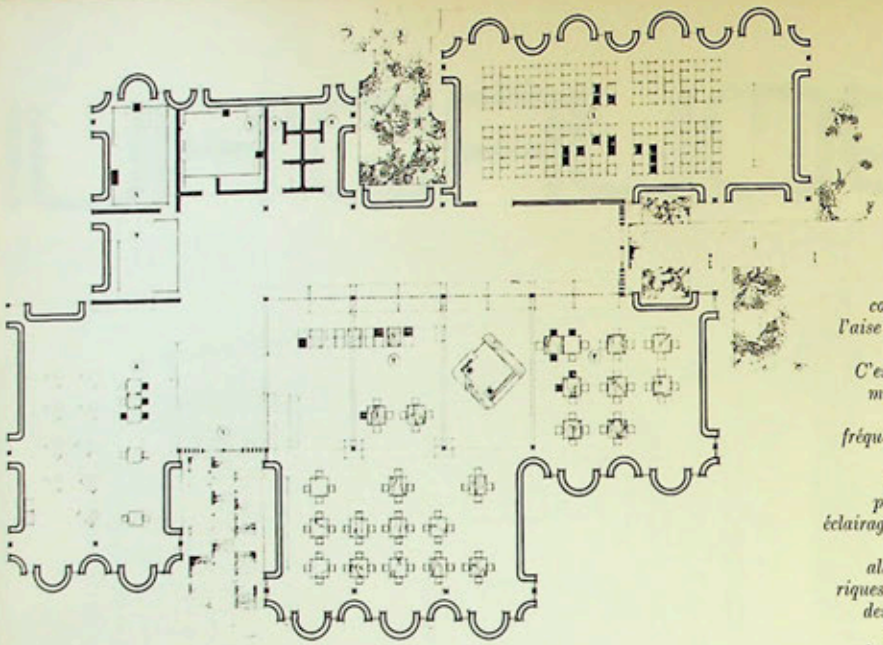
2



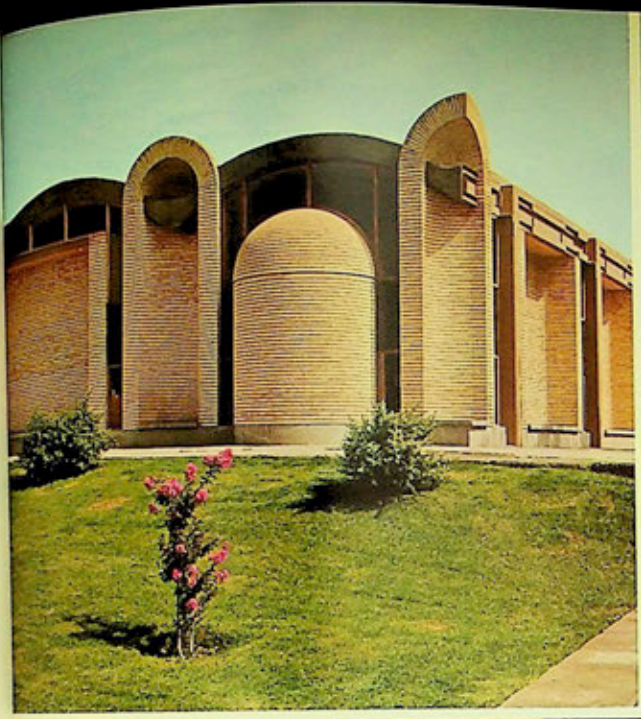
3

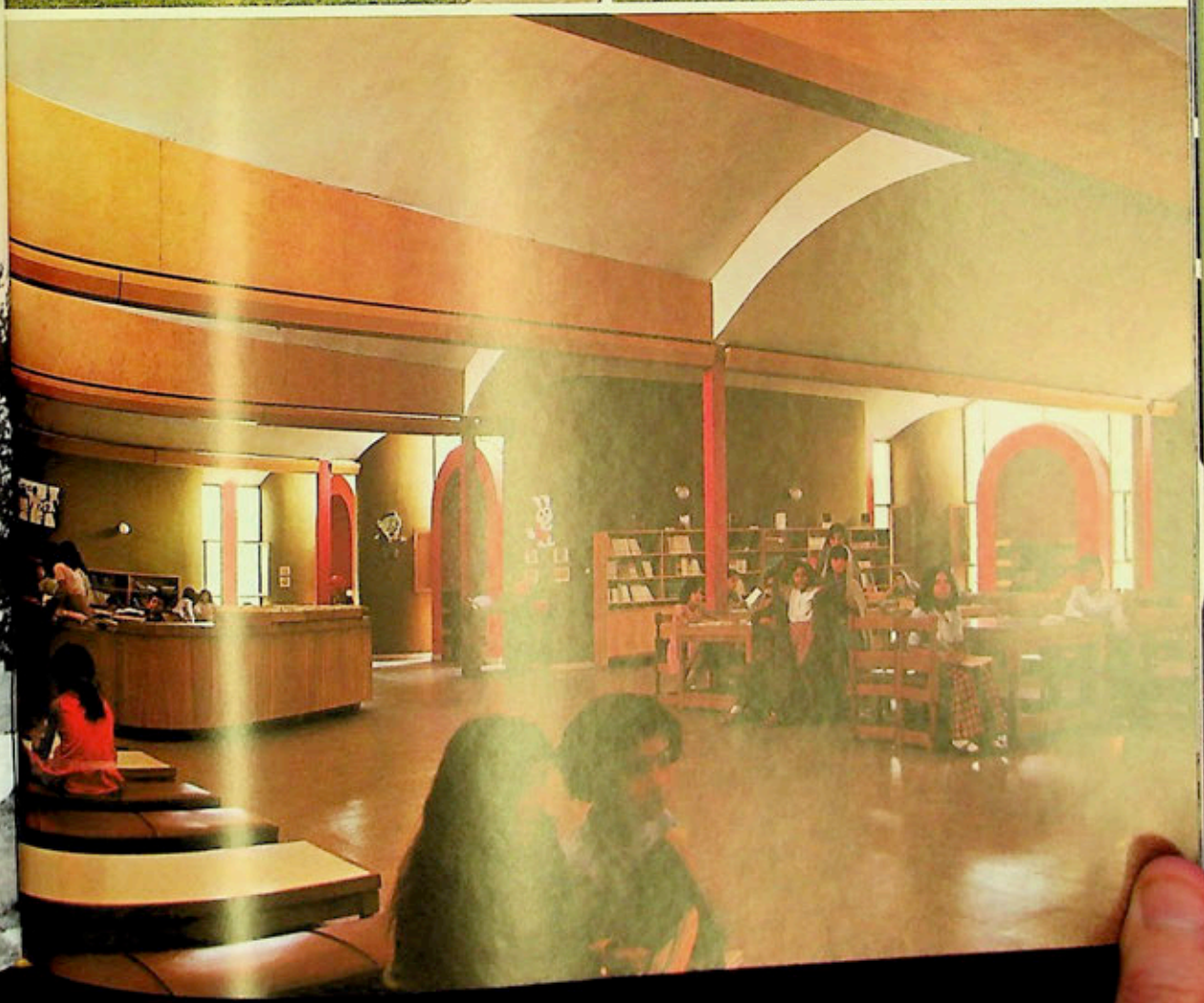
1 et 2 *Le palais du Sénat, à Téhéran, a été conçu comme un bâtiment d'avant-garde, à la fois sur le plan technique et esthétique, par les architectes Foroughi et Ghiaï, avec la collaboration d'André Bloc (qui a tout à la fois étudié la coupole de la salle des séances et sculpté les deux colonnes qui flanquent les ailes du bâtiment principal). On peut tenir ce bâtiment, achevé il y a déjà plusieurs années, par plus d'un aspect pour le premier témoin d'une nouvelle recherche. On peut discuter la manière dont la façade rectiligne en grille vient fermer le volume arrondi de la salle des séances. En revanche, la combinaison de l'immeuble de bureaux, dont les vitrages sont protégés par des brise-soleil de marbre veiné, et de ce volume cylindrique est particulièrement bien venue.*

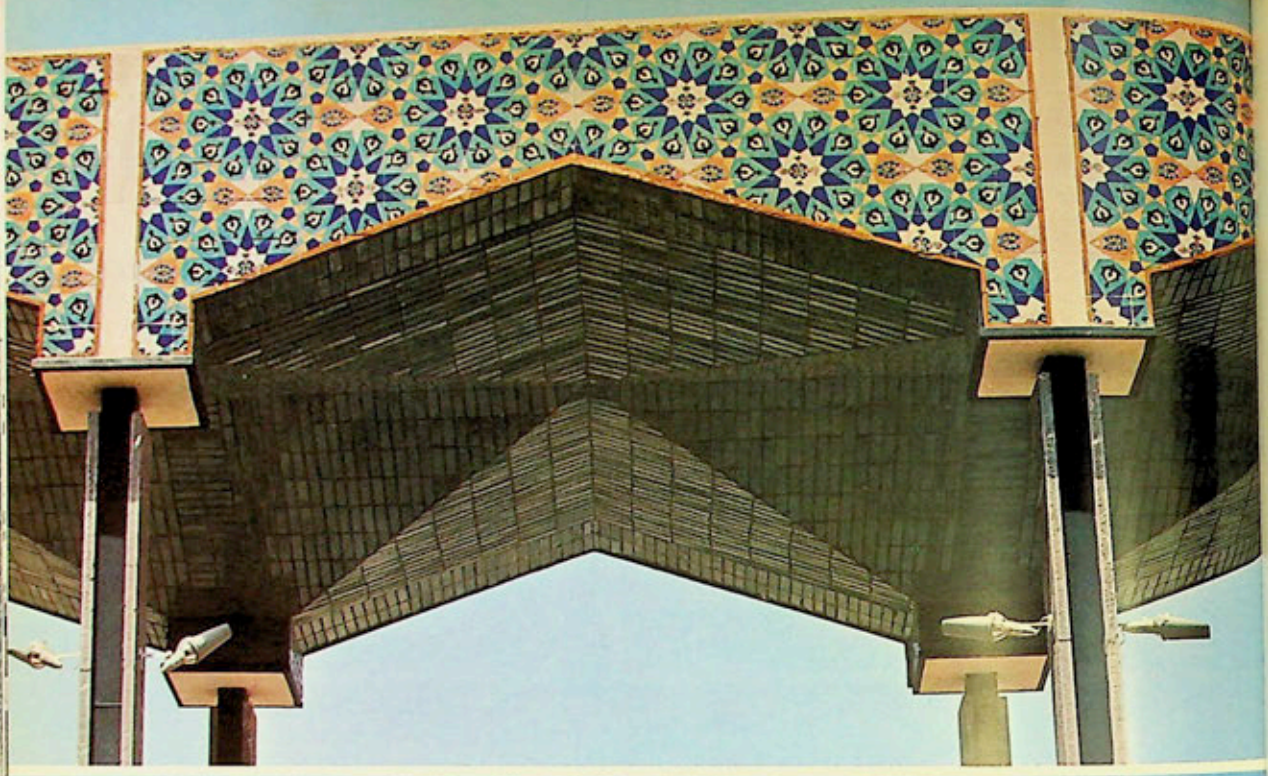
Photos Pierre Joly et Vera Cardot

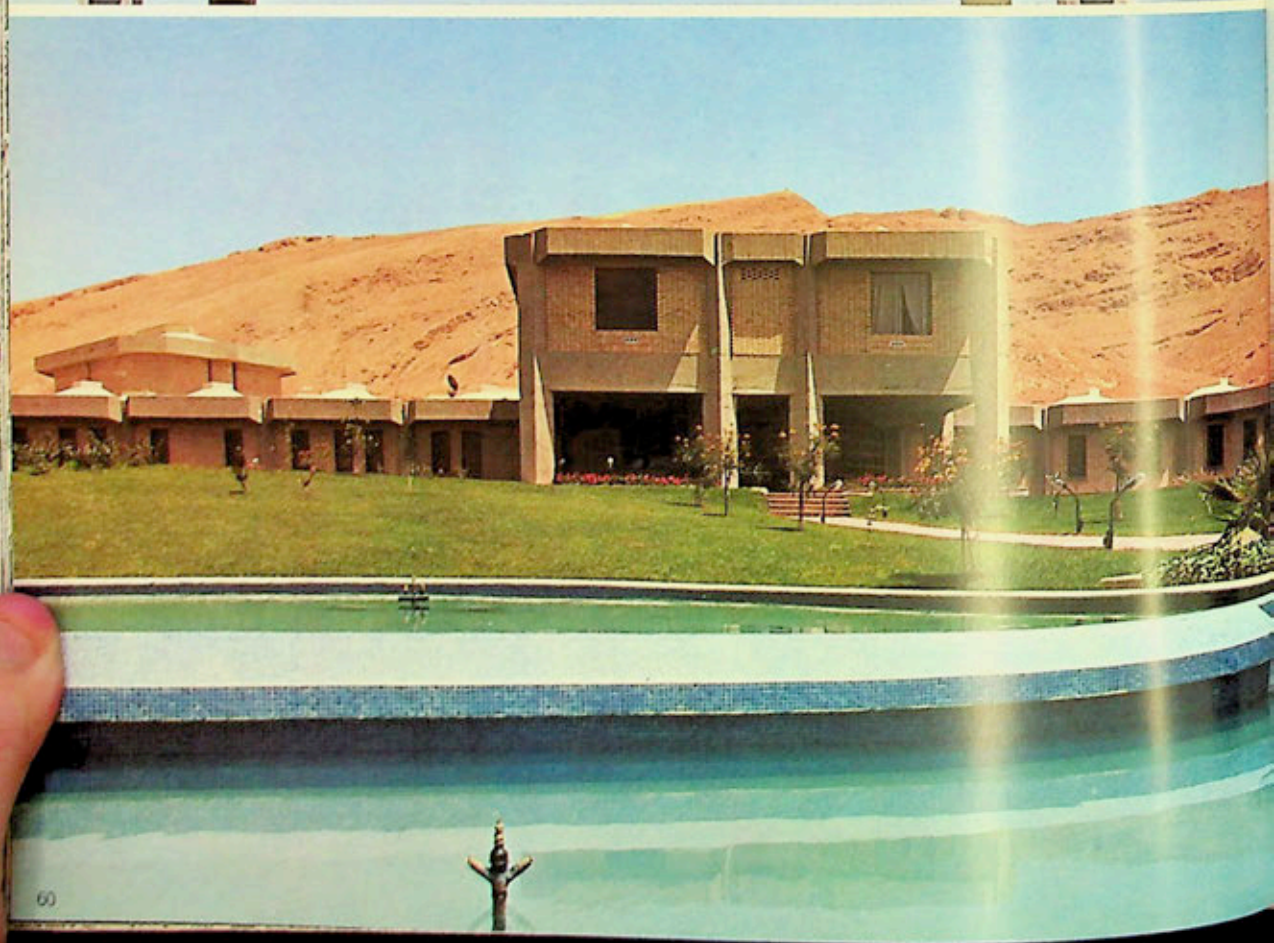


La bibliothèque pour enfants d'Ispahan, construite grâce à une donation royale, est à l'aise dans les jardins nouvellement plantés qui bordent la rive nord du Zayendeh Roud. C'est un vaste espace couvert, de plus de mille mètres carrés qui abrite, outre la bibliothèque proprement dite, qui est fort activement fréquentée, une salle de spectacles et des ateliers. L'ossature du bâtiment est métallique. Les voûtains de couverture sont utilisés un peu à la manière de sheds et fournissent un éclairage d'appoint à l'intérieur. Les façades sont construites en briques, par demi-voûtes alternées, surmontées de demi-coupoles sphériques. Cet usage inattendu et plein d'invention des formes traditionnelles fait beaucoup pour le charme de ce bâtiment. Le contrôle de la lumière, à l'intérieur, est une grande réussite (Arch. Massoud Djahanara et Mahmoud Saï).









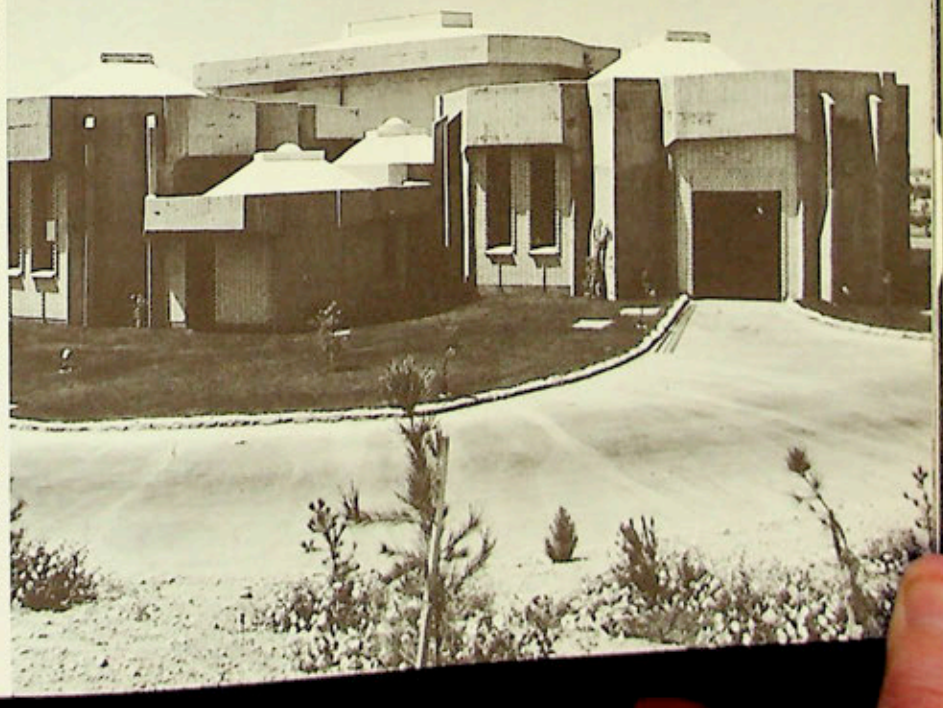
des faubourgs escaladeront les premières pentes de l'Alborz. Mais la capitale n'a pas d'autre ambition apparente que d'être une ville « moderne ».

Sa croissance, eu égard même au rythme rapide que connaît ici le développement des villes, est proprement vertigineuse. La tradition de l'habitation individuelle, solide dans un pays longtemps marqué par l'influence islamique, s'est trouvé un allié dans l'urbanisme du dernier demi-siècle pour produire un tissu urbain de faible densité, donc une ville tentaculaire, dont les problèmes de viabilité ne sont pas simples à résoudre, et moins encore les problèmes de circulation. En outre, cet urbanisme de lotissements (auquel reste attaché le nom d'un architecte français des plus connus...) a imposé presque partout une architecture domestique dénuée de tout rapport avec le lieu, le climat ou la société. Le « style international » apparaît ici sous son jour le plus médiocre. Ces formes d'habitation sommaires, présentes sous leur aspect le plus pauvre, parce que vulgarisées, témoignent d'un véritable impérialisme culturel. Elles ont été, il faut le dire, adoptées trop aisément par la classe moyenne, prête à céder au vertige du modernisme. Mais cette architecture et cet urbanisme ont imposé le masque de l'anonymat à plus d'un quartier et laissent un lourd héritage.

L'urbanisme, aujourd'hui, commence à tourner le dos à ces pratiques,

3

4

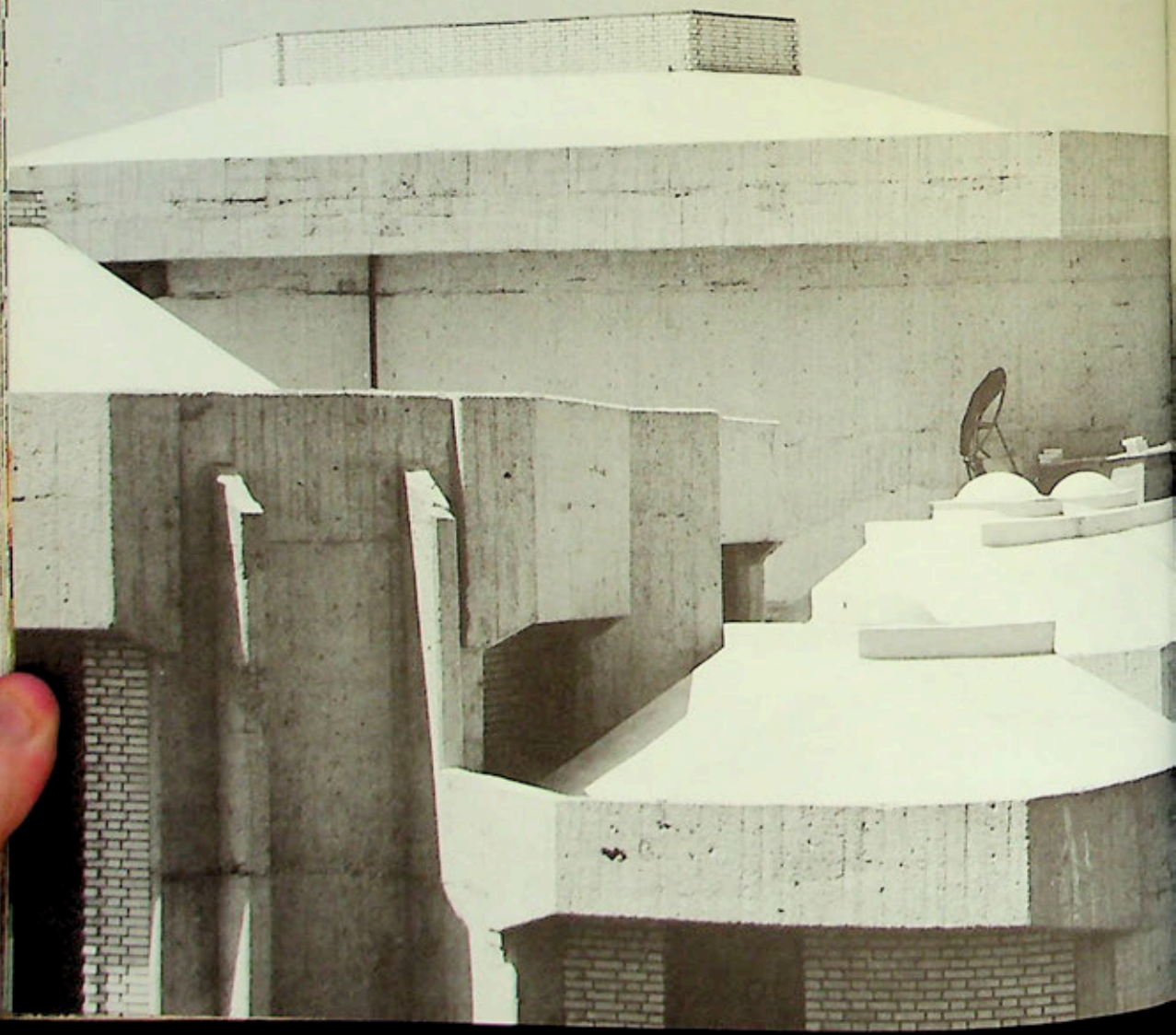


L'architecte de la Faculté de Médecine d'Ispahan (fig. 1 et 3) a fait largement appel à l'artisanat régional (la céramique à décor floral doit son nom iranien de kâchi à la place qu'elle tient depuis plusieurs siècles dans la production artisanale de la ville voisine de Kâchan) pour animer les façades de son bâtiment. L'élégant portique qui limite la cour d'entrée est construit de petites coupoles sur plan carré, portées par des arcs surbaissés. Les poteaux porteurs sont métalliques. En revanche, le bâtiment de la Télévision régionale (fig. 2 et 4) admirablement situé dans les pentes montagneuses qui dominent la ville de Chiraz (Salimi, ing. arch.) associe un arrangement de volumes qui doit beaucoup à la tradition la plus authentique et une facture résolument contemporaine. Des espaces voûtés, peu ouverts sur le dehors, éclairés au besoin par des « oculus », s'enchaînent naturellement, au gré de la pente. Les voûtes sont de simples pyramides de béton banché, portées par des piliers de même matériau. Seul le remplissage en briques pleines des parois évoque les modes de construction traditionnels. *(Voir aussi page suivante.)*

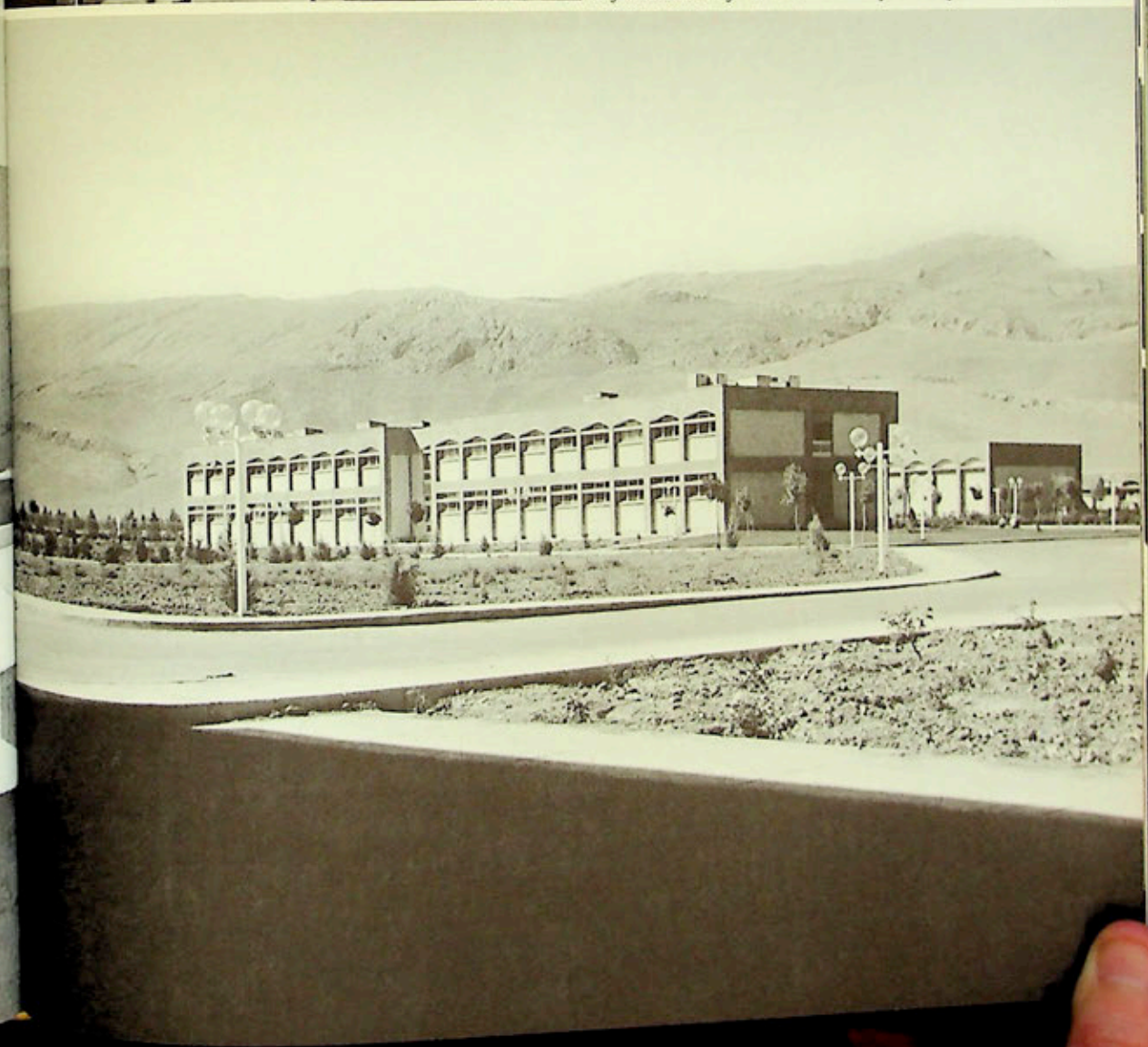
pour prendre en compte le devenir des villes dans leur totalité. Le mouvement est plus sensible, pour des raisons évidentes, dans des villes que la vague de l'urbanisation a touchées avec quelque retard, comme Ispahan ou Chirâz. Bien sûr, les aménagements qu'on y entreprend font une large part à l'embellissement, qui est une marque traditionnelle des époques les plus glorieuses de l'histoire iranienne. Mais partout s'élaborent des plans d'ensemble et au surplus les avenues spacieuses et bien plantées qui desservent les quartiers neufs de Chirâz aussi bien que les jardins récemment aménagés à Ispahan sur les rives du Zayendeh Roud témoignent très nettement de la volonté de rendre à la vie urbaine tout son lustre et son agrément. Surtout, il ne manque pas, apparemment, de jeunes architectes pour se souvenir que leur art possède, sur cette terre, une des traditions les plus anciennes qui soient. Cette tradition, qu'on l'appelle sassanide ou islamique (mais l'Islam n'a-t-il pas puisé ici toute une part de sa culture?) ne manque pas de ressources. La question difficile était de savoir ce qu'il convenait de lui emprunter. Etait-ce un décor, que l'époque séfévide, en particulier, avait fait fleurir à profusion et dont les artisans étaient encore capables de reproduire la richesse, sinon l'invention? La solution était tentante et l'on comprend que certains l'aient choisie, non sans bonheur, parfois, comme en témoigne la nouvelle Faculté de Médecine d'Ispahan.

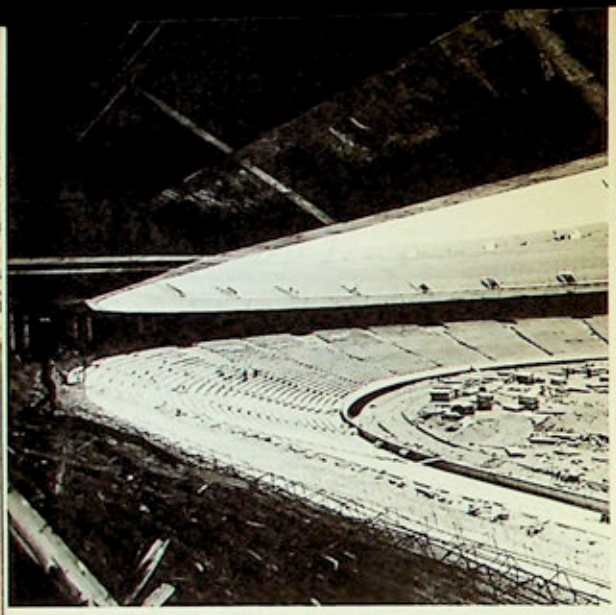
On note avec plaisir, toutefois, que la plupart des constructeurs s'attachent moins au décor qu'aux formes élaborées par l'histoire et à leurs ressources architecturales, particulièrement précieuses à qui veut construire en tenant compte du climat et de la vie sociale. L'usage revient en force des matériaux locaux et particulièrement de la brique, dont c'est sans doute ici le terroir d'origine. On se souvient que le pays compte une classe nombreuse de gens de métier, dont l'habileté peut être mise à profit. J'ai vu, pour ma part, une équipe de maçons occupée à monter les voûtes de briques d'un bazar, à Ispahan. Quelques compagnons y suffisaient, passant à la volée les matériaux avec dextérité. Point de coffrage. L'échafaudage est réduit au minimum. L'économie de moyens, proprement admirable, est le fait des techniques les plus anciennes, celles qui sont venues jusqu'à nous du fond des âges et, pourrait-on dire, de main en main.

Mais il faut aussi s'apercevoir que la tradition est autre chose qu'un choix de matériaux ou un répertoire de techniques. Le métier comporte encore tout un bagage de solutions architectoniques, accumulé au cours des temps et transmis fidèlement avec le mode de bâtir. Des types de construction se sont établis, tout au long de l'histoire, insensiblement modifiés pour s'adapter aux changements du mode de vie,

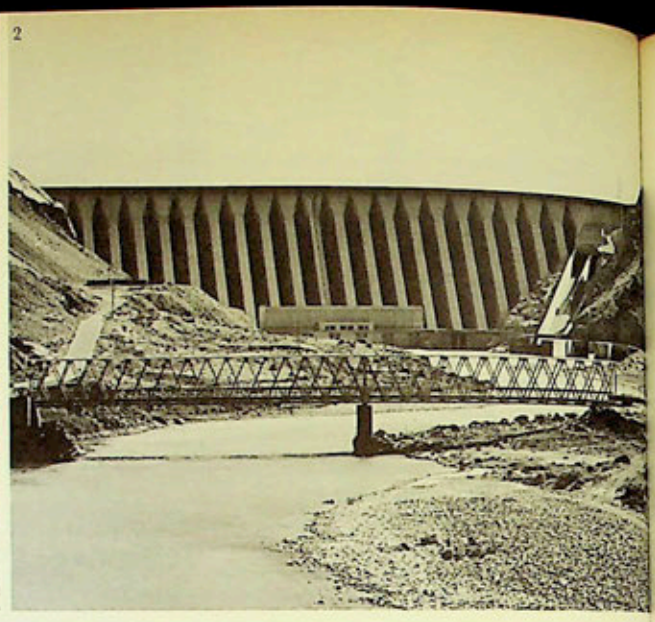


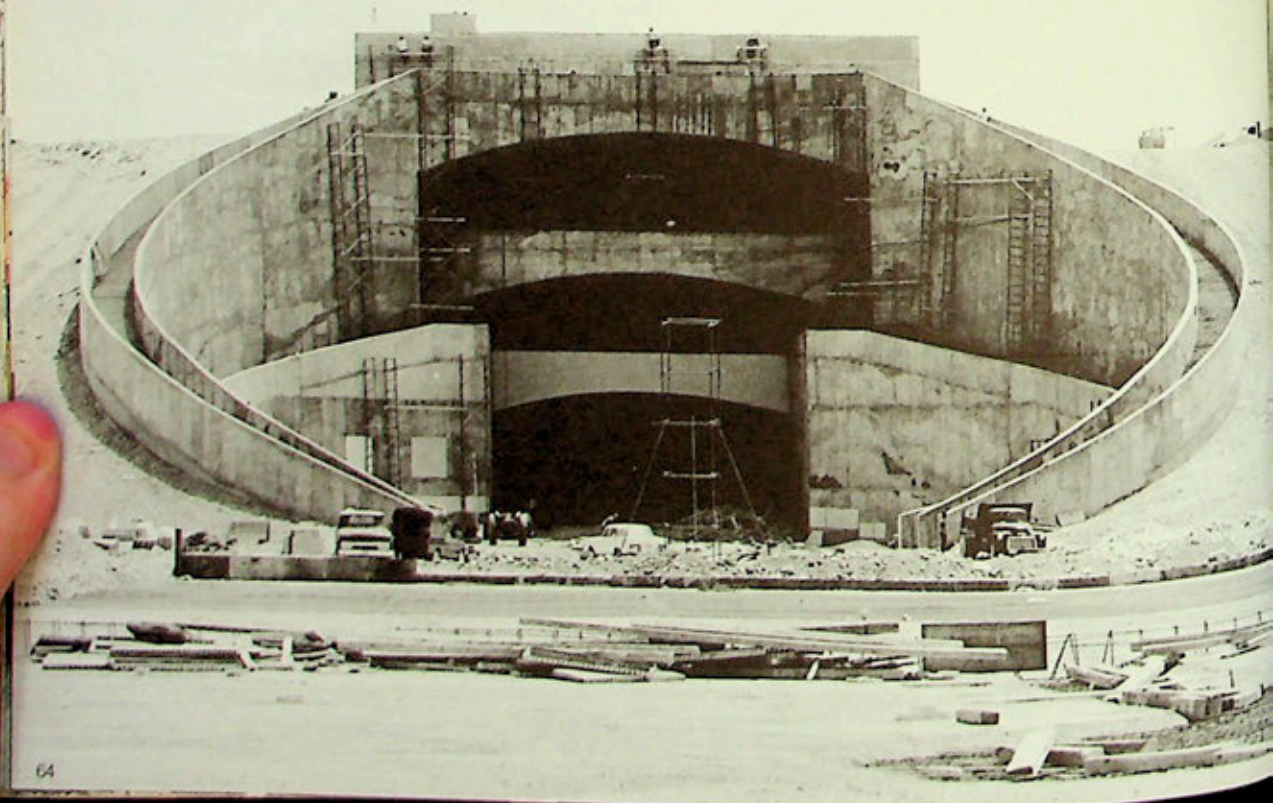
Installé « sur ses terres » à quelques kilomètres de Chirâz, au milieu d'un domaine agricole qui sert de champ d'expériences et d'enseignement, le collège agricole de l'Université Pahlavi est dû à la collaboration d'un architecte soviétique et d'un iranien (Androv et Moghtadeh, arch.). La construction fait un large usage de la brique et des voûtes (dont les arcatures débordantes abritent les vitrages de la lumière directe du soleil). On notera l'excellente disposition de la bibliothèque (très bien pourvue et fréquentée avec animation) qui est éclairée par un étroit patio central, véritable puits de jour abritant un jardin orné d'une sculpture d'expression contemporaine.





2





selon le bon principe que toute forme est ouverte à une multiplicité d'usages ou, comme on a dit maladroitement, de fonctions. Ces types de construction ou, pour parler un langage plus abstrait, ces manières d'aménager l'espace, font partie de l'héritage.

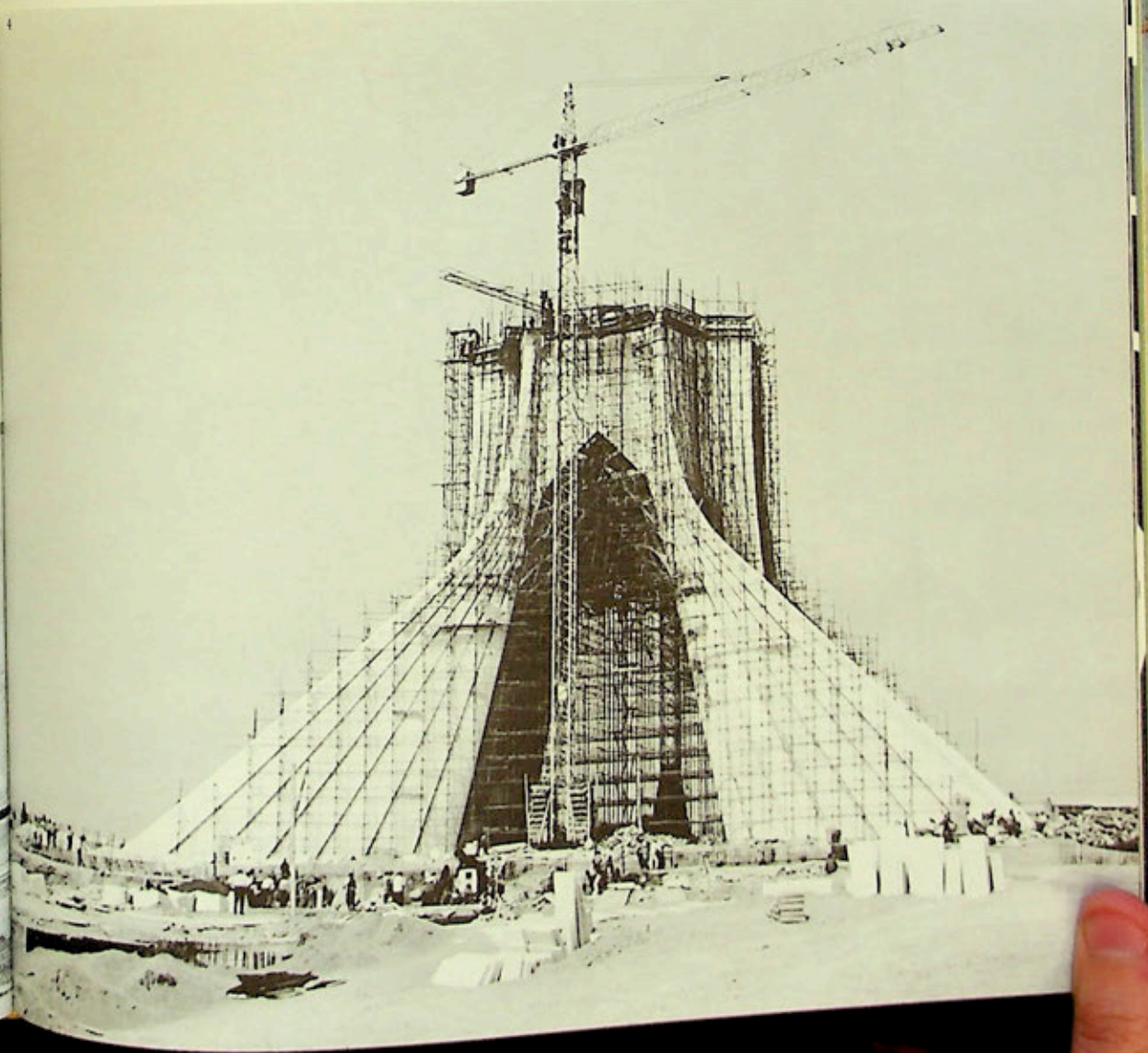
Ce que font les jeunes architectes n'a donc rien à voir, on l'a compris, avec l'imitation: ils trouvent dans la tradition un aliment pour leur imagination. On le voit bien sur l'exemple des bâtiments de la Télévision, à Chirâz, qui sont construits avec des moyens techniques modernes, mais dont l'espace intérieur est traité dans un esprit qui témoigne, à n'en pas douter, d'une connaissance réfléchie des solutions du passé.

Certes, l'admiration pour l'architecture vernaculaire est aujourd'hui largement répandue. Mais il ne s'agit plus désormais d'en vanter les ressources, de célébrer l'art avec lequel elle s'adapte au paysage, au climat, son « naturel », tout en lui substituant, dans la pratique, quelques recettes universelles, nanties du prestige de la technique ou empreintes d'un biologisme sommaire et suranné. Il est temps de prendre la mesure, en tenant un compte exact du lieu et de l'économie, des solutions qu'elle suggère. On peut les comparer à celles qu'imposait hier le culte, presque incontesté, du style international. On leur trouvera souvent maint avantage. C'est la découverte que sont en train de faire, me semble-t-il, les architectes iraniens. Ils ne sont pas seuls à la faire.

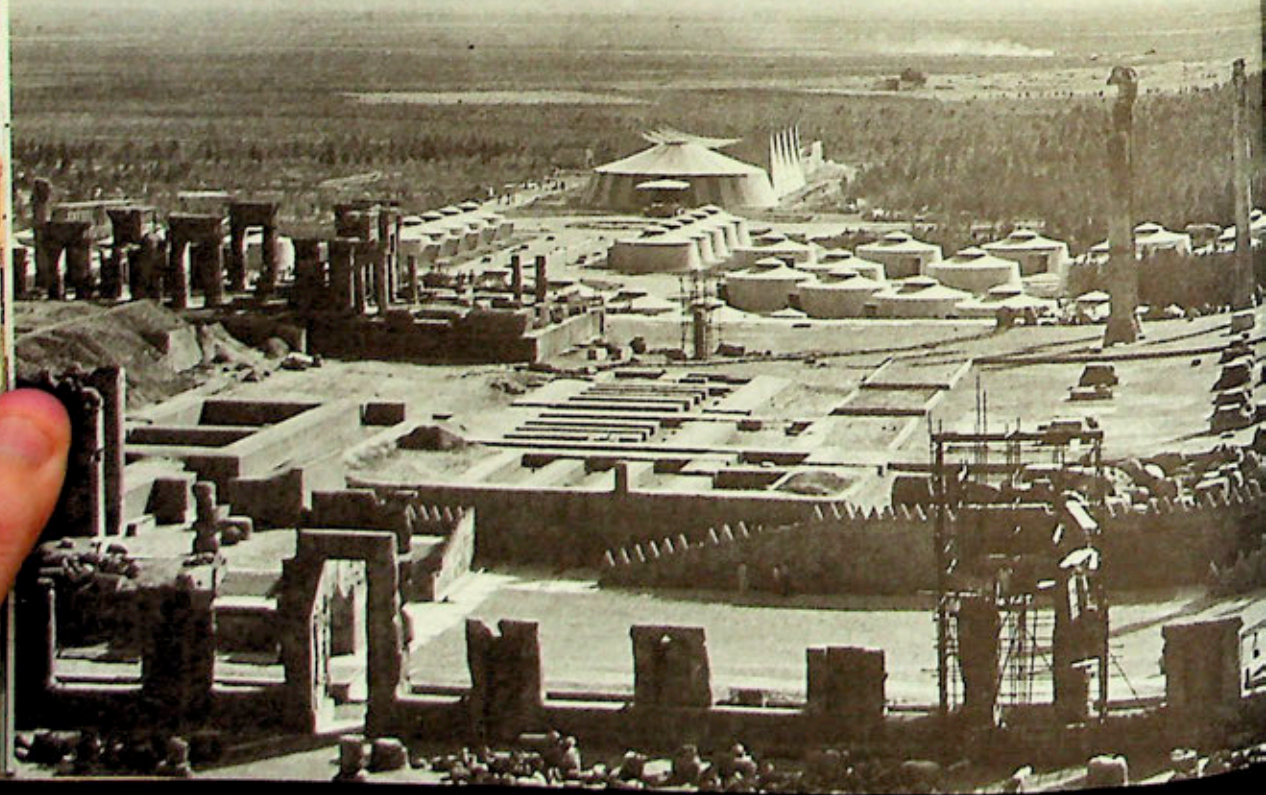
1 *et* **3** *De l'immense ensemble sportif en cours d'achèvement à Téhéran, sur des terrains proches de l'aéroport de Mehrabad, le stade est la pièce maîtresse. Un talutage à grande échelle a fourni le relief nécessaire, sur lequel sont ancrés les gradins en béton préfabriqué, destinés à supporter des sièges individuels en plastique coloré, choisis pour leur résistance aux intempéries. On ne sera pas étonné de voir que le dessin, raffiné, des escaliers d'accès aux tribunes d'honneur, doit beaucoup à l'arc outrepassé, de tradition islamique.*

2 *Les contreforts de ce grand barrage hydro-électrique, qui régularise le cours du Séfid Roud en amont des rizières (barrage de Mendjil) dressent à plus de cent mètres de haut des voûtes dont l'ogive très particulière appartient au même répertoire de formes.*

4 *Le monument destiné à commémorer, à l'entrée de la ville de Téhéran, le 2500e anniversaire de la fondation de l'empire, la tour Chahyade, est significativement présenté comme une combinaison des styles hérités des deux grandes époques de l'art iranien : sassanide et islamique. C'est plutôt une variation toute nouvelle sur le thème de la voûte, et qui doit beaucoup aux techniques modernes de calcul des poussées. Celles-ci sont en effet reportées, par la double voûte lancéolée, sur les piliers d'angle traités comme des contreforts dont l'éploiement est commandé mathématiquement. La construction met en œuvre un marbre blanc des carrières de la région d'Ispahan, par blocs immenses dont l'appareillage est calculé de même.*



Les Fêtes de Persépolis



Nul cadre n'aurait pu convenir mieux que Persépolis à la célébration du vingt-cinquième centenaire de l'Empire perse, dont elle fut, sous l'impulsion de Cyrus, le berceau et le cœur. Ses ruines grandioses en effet évoquent non seulement une civilisation prestigieuse, mais une période qui fut pour la Perse une ère d'épanouissement politique, économique et social exceptionnelle. L'Iran connaît aujourd'hui un renouveau semblable: les fêtes de Persépolis attirent donc l'attention du monde entier à la fois sur les richesses d'un glorieux passé et sur les promesses d'un avenir qui déjà se construit.

Mais comment accueillir avec le faste nécessaire les souverains et chefs d'Etat conviés à cette commémoration? Téhéran est à huit cents kilomètres et la ville la plus proche, Chiraz, à soixante kilomètres. Aucun hôtel « de luxe » même à quelque distance, n'aurait pu s'intégrer à un site d'une telle grandeur. C'est pourquoi Sa Majesté Impériale le Shah in Shah fut séduit par le projet conçu par Jansen de créer un immense camp, au pied même de la grande muraille de Persépolis.

En moins de six mois, sur une surface de soixante hectares, une cité a surgi, entourée d'un bois de jeunes sapins transplantés dans le même temps, d'où émergent aujourd'hui la tente royale, rayée de jaune paille et de bleu roi, la salle à manger

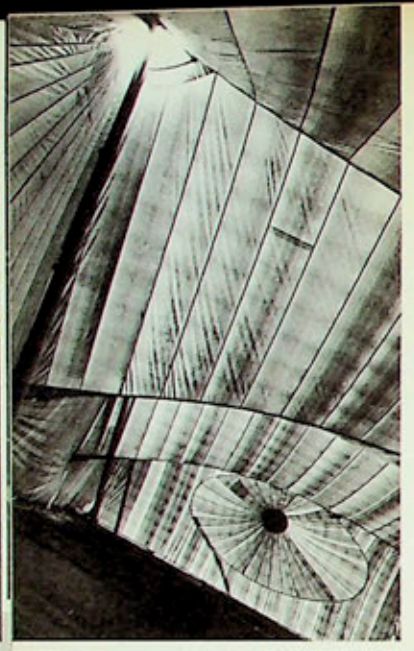
1 *Les ruines de Persépolis et le village de tentes qui accueillera, le 13 octobre prochain, les hôtes du Shâh in Shâh, pour les cérémonies marquant le 2500e anniversaire de la fondation de l'Empire perse.*

2 *Les tentes parmi les arbres plantés spécialement pour créer un environnement de verdure autour du camp. Intérieurement et extérieurement, tout a été prévu pour assurer le plus grand confort aux souverains et chefs d'Etat qui ont accepté d'assister aux cérémonies.*

3 *Les tentes, de couleur sable à festons bleus, sont disposées en étoile, dont chacune des cinq branches groupera — en dix tentes — les représentants d'un continent: ici, celle de l'Asie.*

4 *La branche de l'étoile réservée aux hôtes européens et, dans l'axe, la tente royale.*

5 *La tente royale, jaune paille à larges raies bleu roi, abrite aussi le salon de réception et, derrière, la grande salle à manger d'apparat, longue de 68 mètres.*

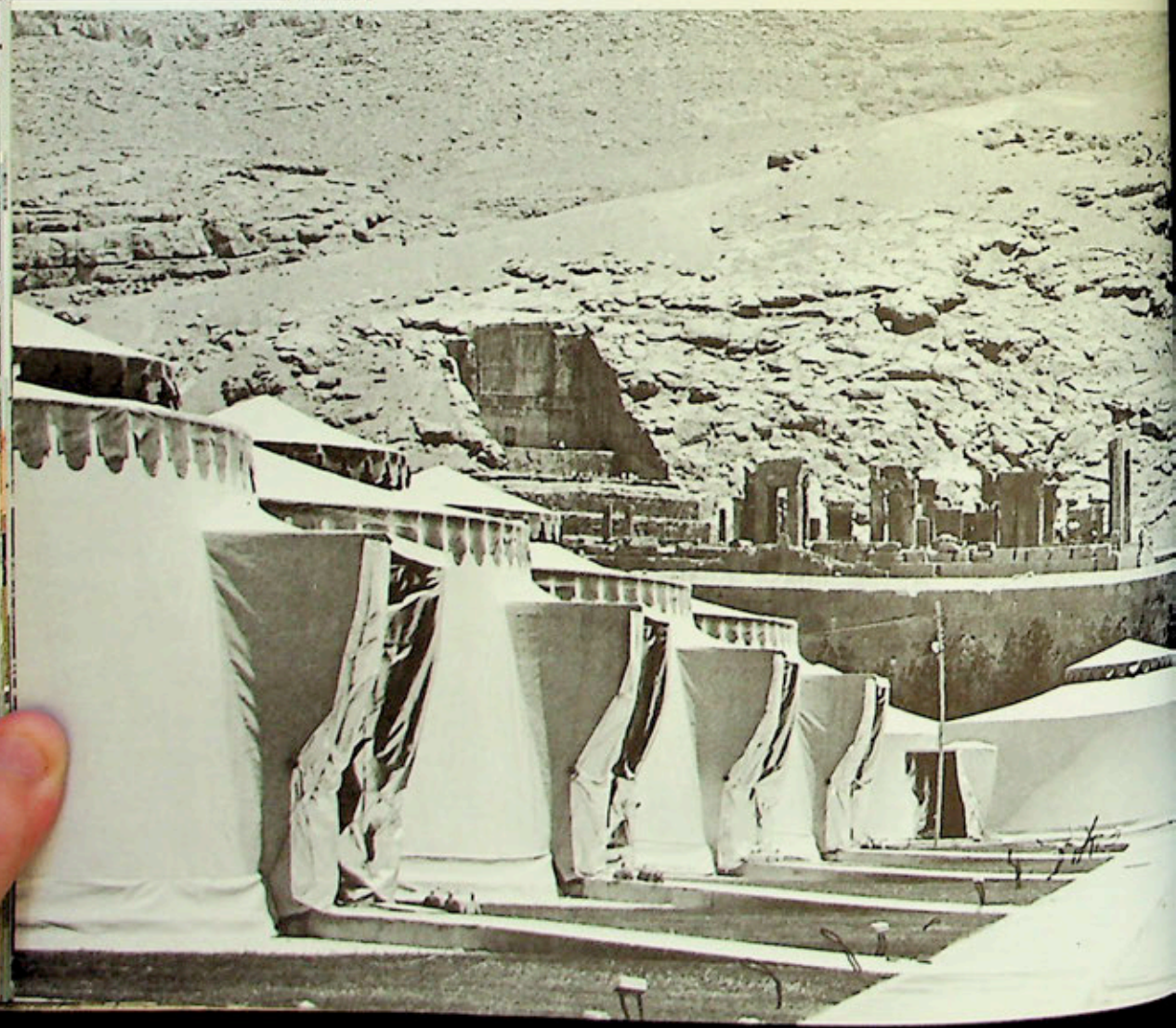


1 *Structure de la tente de réception, avant les aménagements intérieurs.*
2 *et* **3** *Les ruines et le village de tentes.*

d'apparat et, dans leur axe, la grande étoile à cinq branches dessinée par les tentes réservées aux invités, dont le ton sable, discrètement souligné de festons bleus, a été choisi pour s'intégrer au paysage, au sol, aux murailles millénaires.

Pour les cérémonies officielles, des tribunes ont été édifiées devant la terrasse où se dressent encore les ruines de la capitale achéménide. De ces tribunes, tendues de velours et de faille pourpre, les invités de Leurs Majestés Impériales pourront voir, le 15 octobre, le défilé et le feu d'artifice qui marqueront le début des fêtes de Persépolis.

Mais ce village de tentes, qui sera par la suite ouvert aux touristes, n'est que le symbole et le reflet de réalisations plus durables, entreprises et achevées pour célébrer le deux mille cinq centième anniversaire de l'Empire perse (construction de deux mille cinq cents écoles, électrification de deux mille cinq cents villages notamment). Les hôtes de Persépolis auront aussi l'occasion de voir ce nouveau visage de l'Iran. Ils auront ainsi le sentiment d'avoir touché du doigt la réalité d'un essor économique et culturel sans précédent, et l'impression d'avoir vécu, en trois jours, un merveilleux conte des mille et une nuits.



L'Iran à Paris

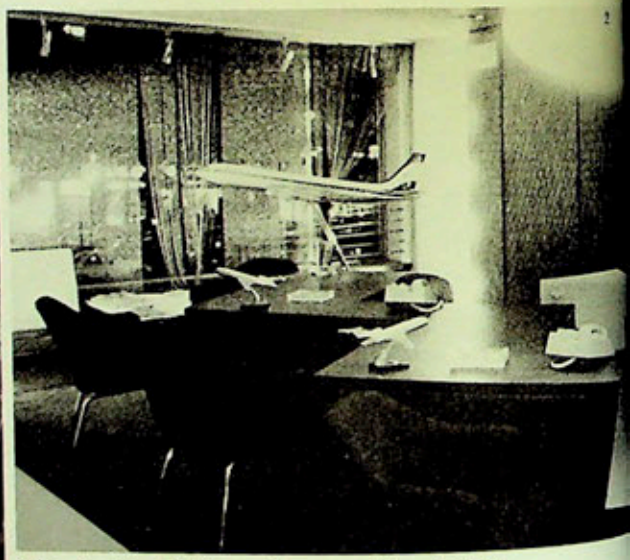
En découvrant, au fil des pages qui précèdent, l'Iran d'hier et celui de demain, on rêve de connaître, dans la réalité, tout à la fois l'empire de Cyrus le Grand et la Perse des Mille et une Nuits, les ruines de Persépolis et les nouvelles universités, les jardins aux fontaines bruissantes et les puits de pétrole.
Le voyage est peut-être pour demain, mais dès maintenant, et sans quitter Paris, il est possible de « visiter » l'Iran, de se familiariser avec les richesses de son art et de sa culture, de parcourir ses bazars, et d'y choisir, entre mille, des « souvenirs » de ce voyage imaginaire: il suffit de s'arrêter, en remontant les Champs-Elysées, à la Maison de l'Iran.

2

3

1 *Parmi les créations de l'artisanat persan présentées à la Maison de l'Iran, les tapis tiennent tout naturellement une place majeure: il y en a sur le sol, sur les murs, sur la rampe de l'escalier et surtout dans le rayon spécialisé photographié ici, des petits tapis de prière jusqu'aux précieuses pièces de collection en soie, avec les « ghilim » de laine, les « zilou » de coton à grands dessins, et la merveilleuse variété des tapis de tribu dont chacune a son style.*
2 *La façade sur les Champs-Elysées permet de découvrir d'emblée la diversité des productions artisanales rassemblées à la Maison de l'Iran. Conçus par l'architecte Claude Parent, avec Eric Lieuré et le bureau d'études Elsa pour l'aménagement du décor intérieur (réalisation Alpha), les rythmes clairs de l'espace, les lignes simples et dégagées de l'escalier, l'éclairage bien réparti, ordonnent et mettent en valeur cette profusion colorée.*
3 *Du haut de l'escalier, le charme exotique de l'Orient s'affirme en contraste inattendu avec la perspective classique des arbres et des lumières de l'avenue.*

Entre les façades de l'avenue, auxquelles s'accorde son architecture de marbre, de verre et d'acier conçue par Claude Parent, cette « porte ouverte sur l'Orient » n'offre pas seulement au passant, au curieux, le charme exotique de ses soieries multicolores, de ses vêtements brodés, de ses tapis rutilants, de ses faïences aux subtils décors. Par les publications disponibles à la librairie — littérature iranienne moderne et livres d'enfants, ouvrages sur l'art, revues spécialisées et quotidiens d'information — comme par les manifestations culturelles organisées périodiquement (concerts, conférences, expositions, projections), elle permet une approche directe de ce qu'est aujourd'hui la vie intellectuelle et artistique de l'Iran, une compréhension plus éclairée de ce qu'elle fut dans le passé.
Après ce premier contact, et une halte savoureuse à la «caviataria», si la séduction de l'Iran se fait irrésistible, vous trouverez sur place un bureau de tourisme et l'agence de la compagnie IRANAIR, tous prêts à organiser votre départ...



1 *Un coin de la « Boutique aux joyaux » : ceintures et colliers scintillants, turquoises brutes ou travaillées, chapelets de coquillages et bijoux de tribus évoquent la caverne d'Aladin tout en offrant une gamme de créations parfaitement accordées à la mode actuelle, de même que les vêtements brodés ou peints, les tuniques de soie ou de lin, les blousons et les shorts de coton imprimés que l'on trouve aussi à la Maison de l'Iran.*
2 *La présence du bureau de tourisme Into et de la compagnie IRANAIR mettent l'évasion vers l'Orient à portée de la main.*
3 *Verreries aux transparences irisées, argenterie et cuivre ciselé, faïences aux mille nuances, marqueteries, figurines de fer ou de bronze incrusté d'or : c'est « le Bazar d'Ispahan » transporté aux Champs-Elysées comme sur un tapis volant...*

Fortifications et citadelles

Suite de la page 28

Cette fois, elle eut deux mètres soixante quinze d'épaisseur à la base, un mètre vingt-cinq au sommet, surmonté d'un parapet de trente centimètres de largeur. Elle était percée de cinq portes. Un important contingent de soldats était cantonné dans une tour et une ligne de feu pouvait être établie dans la galerie creusée dans l'épaisseur de la muraille, les soldats tirant par des meurtrières. Mais, au sud-est de la ville, pour en compléter la protection, il existait aussi une citadelle, séparée des habitations par une vaste place, à proximité de laquelle il était interdit aux habitants de construire. Khanikoff put la voir et Razmara la mentionne dans sa géographie militaire.

Karim Khân Zend en édifia une également à Chirâz. A l'intérieur se trouvaient sa demeure et des bâtiments divers.

Il est difficile dans un article aussi bref de parler en détail des autres citadelles, ni même de les mentionner. La vastitude du territoire, la complexité des événements historiques, la diversité des mobiles qui incitèrent souverains et chefs religieux à en fonder, les types variés, les démolitions et reconstructions successives risquent même déjà de dérouter le lecteur et nous nous en excusons. Nous évoquerons donc, pour conclure, les différents moyens de défense dont disposèrent, au cours des siècles, les habitants de Téhéran.

A l'époque de la splendeur de Rey, et après la disparition de celle-ci sous les coups de Gengis Khân, la capitale actuelle était partiellement constituée de maisons souterraines, creusées à même le roc, possédant une ouverture unique similaire à celle d'un puits. Certains habitants, redoutant l'hostilité de voisins ou les razzias des brigands, vivaient en troglodytes et Ker Porter put, visitant la région au XVIIe siècle, voir encore des vestiges de ces demeures primitives.

Tahmasp, dont nous avons déjà mentionné les travaux à Méched, traversant Téhéran, quand il se rendait de Ghazvin dans le sud du pays, et y faisant étape, l'entoura d'une enceinte assez importante puisqu'il la fortifia de cent quatorze tourelles, nombre symbolique, coïncidant, rappelle Barbier de Meynard, avec celui des sourates du Coran. Entourée d'un fossé, elle était munie de quatre portes. Devant chacune de celles-ci, à deux cent mètres environ, s'élevait une large tour. Lorsque la bourgade fut choisie par Agha Mohammâd Ghâdjâr, à la fin du XVIIIe siècle, comme siège de gouvernement (le 6e depuis le début de l'ère séfévide, après Tabriz, Ghazvin, Ispahan, Méched et Chirâz), l'enceinte de pisé subsista, mais on orna les montants des portes de briques émaillées, atténuant la monotonie et la laideur de l'ensemble.

Au Nord de la capitale s'édifia l'Ark, dont deux côtés coïncidaient avec des tronçons de l'enceinte urbaine, alors qu'un fossé entourait les deux autres, isolant le rectangle du reste de la ville avec laquelle il ne communiquait que par deux portes. Un pont-levis préservait aussi des émeutes des citadins les palais, l'arsenal, le bâtiment où s'entassaient les trésors de la couronne, parures et objets d'art. Le long des rues intérieures, des résidences somptueuses furent construites au cours du siècle suivant, à l'intention des membres de la famille impériale, des ministres et hauts fonctionnaires de la cour.

Il y a une centaine d'années, Nasser-ed-Din Châh abattit l'enceinte de la capitale et en construisit une autre, agrandissant considérablement le périmètre de la ville. Mais lorsque Rezâ Châh prit le pouvoir il décida, pour signifier sans doute clairement que son règne inaugurait une ère d'évolution et aussi de sécurité, de faire raser toutes les murailles entourant les villes. Une seule porte fut épargnée, à Téhéran, une autre à Chirâz, deux à Ghazvin.

Mais, aujourd'hui, le gouvernement, ayant triomphé de nombreux obstacles, dans sa lutte contre le sous-développement, cherche plutôt à préserver les citadelles qui ont résisté aux outrages du temps, témoins des périodes tumultueuses mais aussi d'une forme de l'art architectural de l'Iran.

Le Châh-nâmeh Houghton

Suite de la page 39

victoire de Tahmuras », l'une des premières du livre, peut être attribuée à l'un des plus grands artistes de la cour de Tabriz. On n'y décèle aucune influence de Bihzad, le grand maître timouride, qui devint directeur de la bibliothèque royale en 1522 (et qui, probablement, y arriva cette année-là, après avoir quitté Hérat en même temps que le prince Tahmasp et Qazi-yi-Jahan). On peut se demander si cette ravissante peinture n'était pas destinée, dans l'esprit du Châh et de son peintre, à détourner le prince, dès son retour, des goûts qu'il avait pu acquérir à Hérat (p. 37).

D'autres miniatures trahissent pourtant l'impression puissante faites par Bihzad sur les plus grands artistes de Tabriz. Elle s'affirme par exemple dans la composition représentant un épisode de l'histoire du tyran Zahhak (p. 34), qui s'évanouit en entendant l'interprétation d'un cauchemar terrifiant: un guerrier doit naître qui accomplira les horreurs présagées par son rêve. Bien que beaucoup plus grande et complexe que toutes celles du manuscrit de Léningrad, écrit par le prince Tahmasp lui-même en 1523, elle en est si proche par le style qu'elle semble dater de la même année. Sans la présence de détails comme les silhouettes penchées sur la barrière, à droite de la composition, peintes dans la même veine que « La Victoire de Tahmuras », on serait tenté d'attribuer l'histoire de Zahhak à Bihzad lui-même. Mais les petites figures minutieusement traitées, la répartition logique des personnages et de l'architecture, les traits naturalistes, la palette limitée, révèlent la main d'un brillant artiste de Tabriz s'efforçant de battre à son propre jeu le maître de Hérat.

Puis les artistes les plus avancés de la cour séfévide élaborent une synthèse entre les deux courants majeurs, celui de Tabriz, qui s'épanouit dans « La Victoire de Tahmuras » et celui de Hérat, bien représenté par « Le songe de Zahhat ». C'est le cas de la composition illustrant un épisode des guerres entre les Iraniens et leurs perfides ennemis, les Turaniens, dont la rivalité est l'un des grands thèmes du Châh-nâmeh. On y voit le châh d'Iran offrant de riches présents à un homme héroïque et à son fils, qui se sont engagés à accomplir une série de périlleux exploits contre leurs ennemis (p. 33). La peinture peut être située vers 1525 ou un peu plus tard. Malgré l'unité de conception dont elle témoigne, on peut y déceler les caractéristiques des deux traditions. Les rythmes vigoureux, le traitement strictement bi-dimensionnel des tapis, de la tente, des personnages, la hardiesse de l'ordonnance viennent de Tabriz, tandis que l'harmonie de l'ensemble, la mise en valeur des détails significatifs, la délicatesse linéaire doivent être rattachées à l'influence de Bihzad. On peut attribuer cette miniature à un autre des principaux artistes séfévides adoptant ici, comme dans beaucoup d'autres peintures du manuscrit Houghton, le style simplifié qu'imposait, au moins en partie, un projet d'une telle ampleur. Comme le peintre de « La Victoire de Tahmuras », il a réussi à inventer une manière de dessiner et de peindre plus rapide que sa technique habituelle, sans en sacrifier la qualité.

L'intérêt exceptionnel du Châh-nameh Houghton est non seulement dans cette diversité de talents, mais dans la variété des thèmes représentés. Car on y trouve à la fois un fabuleux bestiaire et une évocation attentive, souvent pleine d'humour, de la vie contemporaine, en temps de guerre et en temps de paix: le tumulte des camps, les chasses mouvementées, les fêtes en plein air et l'animation nocturne des palais.

Certaines de ces évocations trahissent la main d'artistes plus jeunes, dont les curiosités et l'état d'esprit diffèrent de ceux de leurs aînés. Elles nous montrent l'évolution de la peinture séfévide dans sa première période, elles nous révèlent aussi que les temps ont changé: l'heure n'est plus aux rudes exploits guerriers, à l'ironie mordante, à l'impétuosité, mais aux raffinements de la pensée et de l'expression. A l'époque où le manuscrit s'achève, les poèmes de Châh Isma'il auraient été considérés comme les élucubrations d'un dangereux fanatique, et les plus anciennes miniatures du livre devaient passer pour d'inquiétantes survivances d'un passé révolu.

SUSE

LA CAPITALE DE DARIUS

Suite de la page 11

Version accadienne de la Charte de fondation du palais de Darius, selon l'inscription découverte in situ le 26 février 1971.

«Je suis Darius, le grand roi, le roi des rois, le roi des pays, le roi de la terre, le fils d'Hystaspe l'Achéménide.

Darius, le roi, dit: « Par la protection d'Ahuramazda, ce palais qui est construit là, c'est moi qui l'ai édifié. A l'endroit de la construction de ce palais, ses fondations, jusqu'à ce que j'atteignisse le lit du sol, furent creusées, et de gravier, sur 20 coudées, furent comblées. Sur le gravier, les fondations du palais furent jetées.

Voici les matériaux de décoration qui, pour ce palais, ont été employés: l'or, l'argent, le lapis-lazuli, la turquoise, la cornaline, les poutres de cèdre, les poutres de bois de Makan, l'ébène, l'ivoire, et les décorations faites de dessins. Toutes les colonnes sont de pierre travaillée.

Voici les pays qui m'ont apporté les matériaux de décoration de ce palais: la Perse, l'Elam, la Médie, Babylone, l'Assyrie, l'Arabie, l'Egypte, les pays de la Mer, Sardes, l'Ionie, l'Urartu, la Cappadoce, la Parthie, la Drangiane, l'Arie, la Chorasmiène, Bactres, la Sogdiane, Gandhara, la Cimmérie, la Sattagydie, l'Arachosie, la Qadie. »

Darius, le roi, dit: « Par la protection d'Ahuramazda, les éléments de décoration de ce palais, de loin furent apportés et j'en ai fait l'agencement. Tout ce que j'ai fait, tout cela, par la protection d'Ahuramazda, je l'ai accompli. Ahuramazda m'a protégé (et me protégera) jusqu'à ce que j'aie tout fait. »

Au Carrefour

du Monde

et des Affaires

MAXIM'S

à Paris,

3, Rue Royale

Anjou 27-94

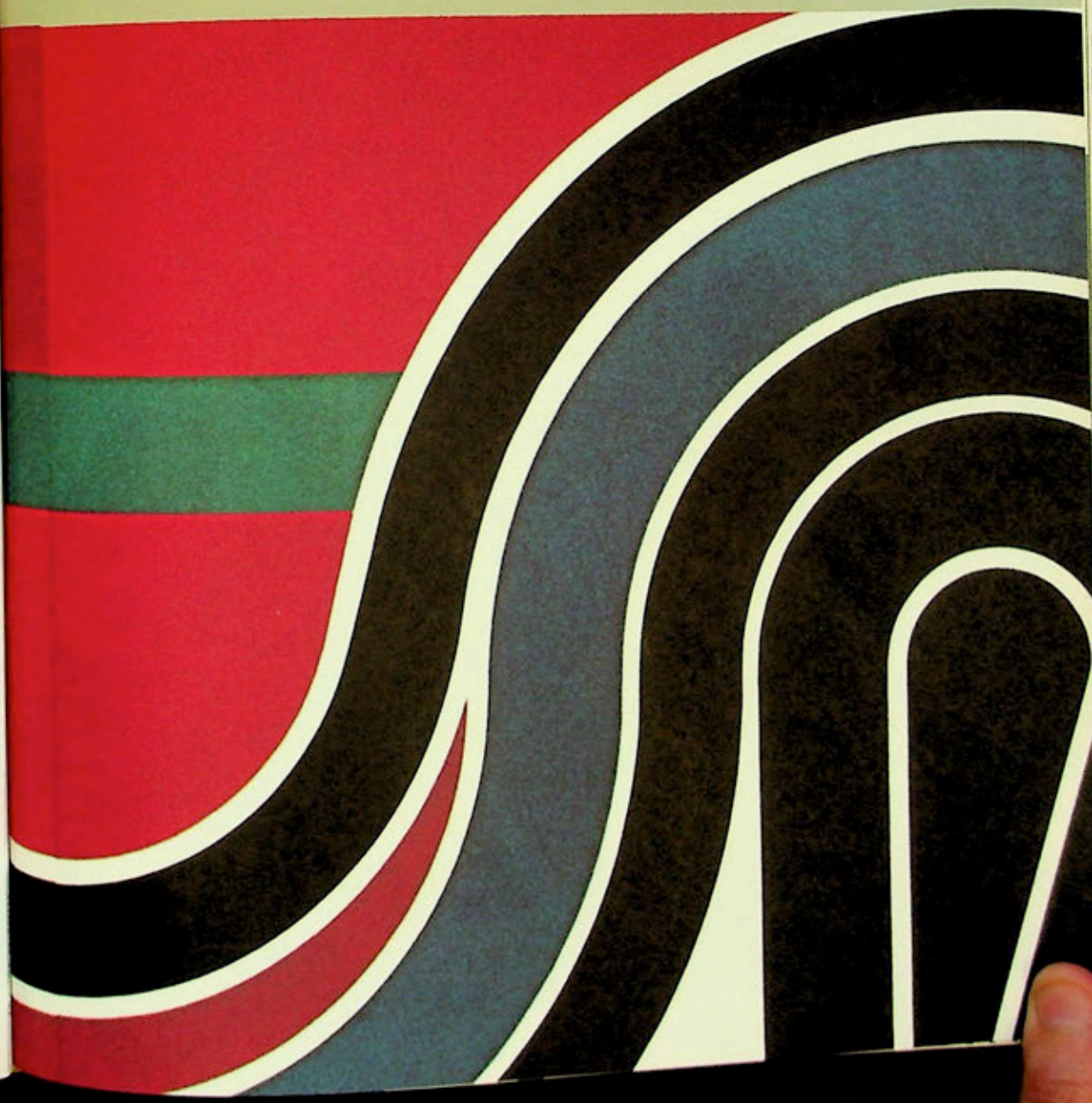
JANSEN

DECORATION ET ANTIQUITES/9, RUE ROYALE, PARIS

25 EAST FIFTY-FIFTH STREET, NEW YORK

RUA AUGUSTA 2662/SAO PAOLO

L'OEIL



Sortez de prison. Il y a du ciel au-dessus de vous.

On ne s'aperçoit même plus qu'on vit en coquille et qu'on roule en prison. C'est là le plus terrible... La Matra 530 LX vous rend le bon goût de la liberté et du soleil sans vous brutaliser, elle est la seule voiture d'aujourd'hui à savoir le faire.

Bien fermée quand il fait mauvais, demi-ouverte à droite ou à gauche, plein ciel quand il fait beau, sans fâcheuses rumeurs aérodynamiques, elle dose la cure d'espace à votre exacte mesure et à celle de votre passager.

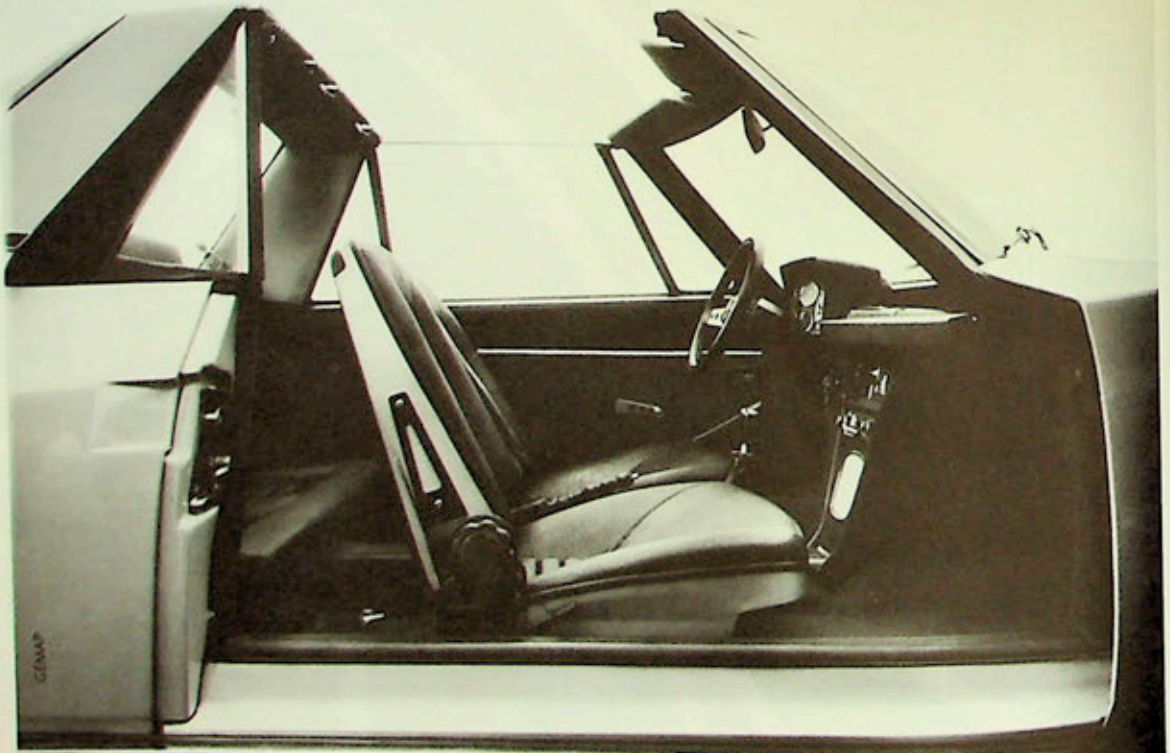
Son habitacle panoramique, son tableau de bord d'un seul coup d'œil, ses sièges "Cosmos", son volant ovale et son ambiance douillettement sportive ville et voyage, sonnent comme un joyeux coup de clairon dans le murmure de la routine.

Changez de route essayez Matra

Contre la quotidienneté étouffante qui cherche insensiblement à nous grignoter, Matra est le meilleur piment. Belle à voir, bonne à conduire et gaie à vivre, c'est une amie...

Malheureux ceux qui boudent! Offrez-vous une salutaire bouffée de jeunesse, un éclatant réveil mécanique en essayant une 530 LX chez un concessionnaire Matra-Simca-Chrysler France.

Vous risquez quoi? Quelques minutes... ou quelques années de plaisir.



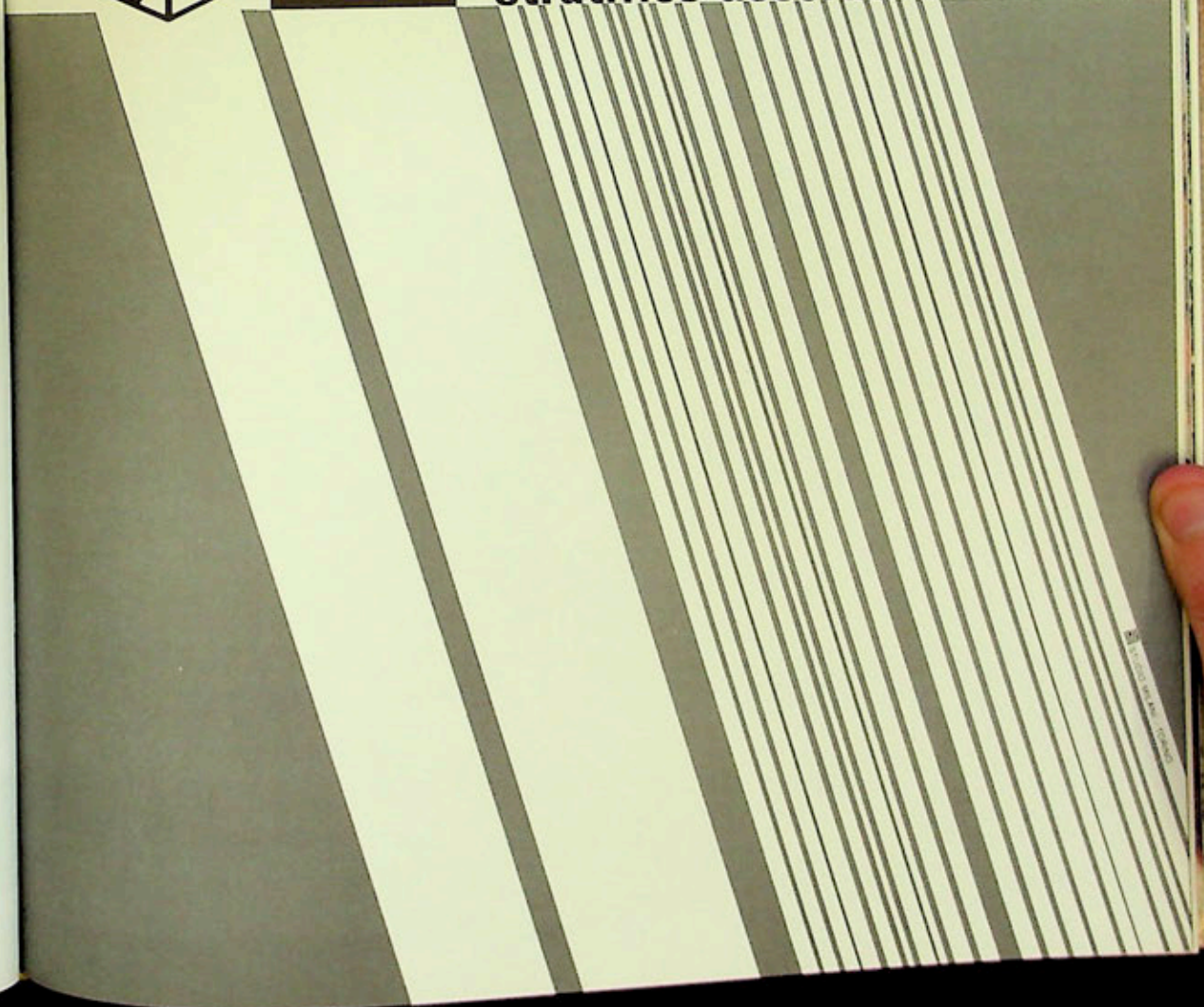
MATRA SIMCA CHRYSLER FRANCE

MATRA 530 LX - 2+2 - 10 CV - Moteur V - 4 central - 4 roues indépendantes - 4 freins à disque - Phares à iode - Toit escamotable - Matra aime Shell

PRINT FRANCE S.A.R.L.
73/CHAMBÉRY - Zone Industrielle
Avenue Aristide Bergès
Téléph. (79) 34.59.36 - 34.59.37 - Télex 32.919
92/NEUILLY-SUR-SEINE/12, Rue d'Armenonville
Téléph. 722.73.85 - 722.73.86 - Télex 62.774

print

stratifiés décoratifs



L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — SEPTEMBRE-OCTOBRE 1971 — Nos 201-202

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **Georges et Rosamond Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir
Soprintendenza alle Gallerie, Venise: pages 3, 9 et 10 – National Gallery of Art, Washington: page 3 – Germanisches National Museum, Nuremberg: page 3 – Kunsthistorisches Museum, Vienne: pages 4 et 10 – National Gallery, Londres: page 4 – Oswaldo Böhm: page 9 – Brunel: page 9 – Fine Arts Gallery, San Diego (Calif.): page 10 – Staatliche Gemäldegalerie, Dresde: page 11 – Bernard Lassus: pages 12 et 17 – Secker & Warburg: pages 18 à 24 – Galerie Creuzevault: page 27 – Charles Baer: page 29 – Givet: pages 30-31 – Adelmann: page 32 – Cécile Hallé, André Perlstein: page 33 – Marc Lavrillier: pages 36 à 40, 43, 51, 55, 61 et 62 – Pierre Joly et Véra Cardot: pages 44 à 46 et 65 à 67 – Paul Bijtebier: page 49 – Mario Perrotti: page 50 – Bruno Falchi et Liderno Salvador: page 61 – Aldo Ballo: pages 62 et 63 – Gloaguen: pages 75 et 84 – Kiko Erpini: page 62 – J. P. Bonal: pages 76 à 81 et 83 à 85 – Jon Naar: page 91

Photographies en couleurs
C. Hallé: page de couverture – Galerie Nationale, Prague: page 7 – Scala: page 8 – Bernard Lassus: pages 13 à 16 – Secker & Warburg: page 25 – Galerie Creuzevault: pages 26-27 – Fr. Grange: page 28 – Marc Lavrillier: pages 41, 42, 69 et 70 – Pierre Joly et Vera Cardot: pages 47 et 64 – J. P. Bonal: pages 74, 81 et 82 – Jon Naar: pages 88 à 90

Notre couverture
Jean Dewasne: La Longue Marche. Détail

Notre prochain numéro
Art d'aujourd'hui, architecture, formes, décoration

Abonnements
France: *Fr. 125.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 139.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VIe Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 95.—; SEDO S.A., 4 place Pépinet, 1000 Lausanne. Tél. (021) 20 31 51. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1300.— (T.V.A. incluse); Mme Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél. (02) 53 14 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 100.—; A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£11.–; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$28.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $31.—)*
Canada: *$28.— (recommandé: $32.—) SEDO S.A., 4 place Pépinet, 1000 Lausanne. Tél. (021) 20 31 51. CCP 10-8837*
Autres pays: *francs suisses 110.—; SEDO S.A., 4 place Pépinet, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A. Lausanne
Imprimé en Suisse

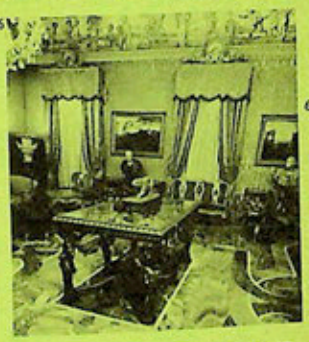
Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

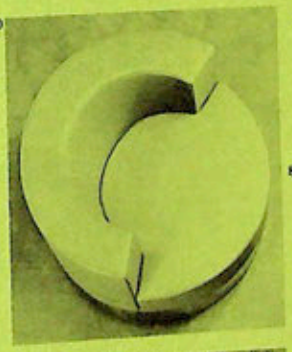
Sommaire

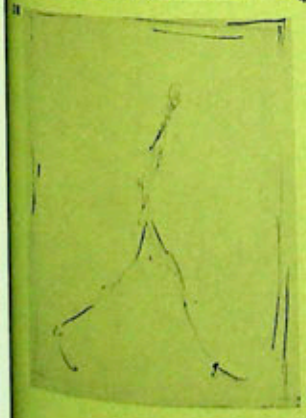
2 Giorgione et Dürer, par Terisio Pignatti
12 Féeries en béton peint, par François Loyer
18 Dessins de Giacometti, par James Lord
26 Jean Dewasne: le problème du mur
Un entretien avec Jacques Putman

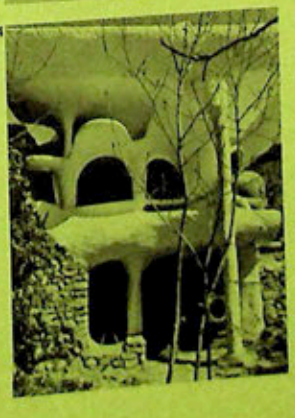
L'Œil du Décorateur

36 Fastes romains
44 Un palais intérieur
48 Beaux objets sur le marché
60 Idées italiennes
64 La « maison-bulle » de Pascal Häusermann, par Pierre Joly
68 Une agence d'architecture entre ciel et terre, par Luce Hoctin
74 Transparence et lumière
88 Knoll International à New York et à Boston









1 *Giorgione : « La Vierge à l'Enfant ». Bois. 68×48 cm. Vers 1501. Bergame, collection particulière.*
2 *Hans Memling : « La Vierge à l'Enfant ». 75,5×60 cm. Chapelle Royale de Grenade.*
3 *Giorgione : « La Sainte Famille ». Bois. 45,6×37,3 cm. Washington, National Gallery of Art. Samuel Kress Collection.*
4 *Albert Dürer : « La Vierge à l'Enfant avec un singe ». Gravure. Vers 1498. Nuremberg, Germanisches National Museum.*

GIORGIONE et DÜRER

Le professeur Pignatti étudie ici, à l'occasion de l'année Dürer, les rapports du grand Vénitien avec le maître de Nüremberg et les autres peintres du Nord

Vasari, dans le troisième livre de ses « Vie » (1550), nous présente Giorgione comme un maître suprême, le véritable inventeur, avec Léonard, Raphaël et Michel-Ange, de la « manière moderne » en peinture. « Excellent entre tous » pour Balthasar Castiglione, l'auteur du « Courtisan » (1528), « peintre des plus célèbres » pour le critique Paolo Pino (1548), notre artiste affronte triomphalement le jugement de ses contemporains et prend place dès le XVI^e^ siècle, dans le Panthéon des génies universels.

La tendance naturelle de l'esprit humain est d'idolâtrer les figures d'exception, et cela est vrai aussi, naturellement, dans l'histoire des arts. Mais à l'opposé, il est également vrai que pour notre sensibilité moderne, la destruction du mythe est une méthode critique. Dans quelle mesure le jugement enthousiaste de ses contemporains est-il donc encore valable aujourd'hui? Et s'il en est ainsi, où réside la véritable raison de ce primat, dans la peinture vénitienne du début du XVI^e^ siècle? Tels sont les problèmes assez troublants auxquels j'ai été confronté au cours de recherches récentes dans le monde de Giorgione et de ses grands contemporains.

Les dix premières années du XVI^e^ siècle marquent un tournant capital dans l'histoire de la peinture vénitienne. Giovanni Bellini a plus de soixante-dix ans, mais, comme l'écrit le chroniqueur Marin Sanudo, « tout vieux qu'il était, il peignait encore excellemment ». Carpaccio a quarante ans; il termine la suite de Sainte-Ursule, avant d'aborder son chef-d'œuvre des Schiavoni. Titien, jeune prodige, descend de ses montagnes du Cadore et, à dix-huit ans, se voit confier la décoration d'une partie du *Fondaco dei Tedeschi*. Dürer, âgé de trente-cinq ans, vient à Venise pour la seconde fois et peint le tableau d'autel des marchands allemands à San Bartolomeo. Bien que reconnaissant, dans ses lettres à son ami Pirckheimer, la supériorité de Bellini, il montre clairement que, parmi les autres peintres vénitiens, aucun ne peut être considéré comme son égal. Il s'agit pourtant de maîtres du niveau d'Alvise Vivarini ou de Cima, de Lotto, de Sebastiano, de Palma.

Parmi tant de confrères, d'une si haute valeur, quelle est vraiment la place de Giorgione? Pour nous, celle d'un solitaire, d'un peintre aristocratique qui développe certains thèmes traditionnels de la peinture vénitienne, en les transposant sur un plan totalement neuf, au point de frapper fortement l'imagination de ses contemporains et l'enthousiasme des critiques. Mais au même moment, par le caractère particulier de ses expériences personnelles et par leur singulière indépendance, Giorgione n'assume pas le rôle de dictateur de la peinture vénitienne, de novateur dictant les lois d'une nouvelle époque artistique. Ce titre revient, à mon avis, à l'un de ses plus jeunes rivaux, Titien, qui en assume très vite la pleine responsabilité et, après la mort prématurée de Giorgione en 1510, la conserve sans contestation pendant des dizaines d'années.

Comme l'avaient pressenti quelques-uns des plus lucides parmi les critiques modernes — Hourticq en 1919, Longhi en 1927, Hetzer en 1929 — le problème de la « manière moderne » à Venise, au début du XVI^e^ siècle repose précisément sur le contraste entre Giorgione et Titien; et le mystère de leurs rapports, probablement difficiles et parfois orageux, constitue l'une des clefs du problème de l'évolution de la peinture à Venise, après cinquante ans de suprématie bellinienne. Tout le monde connaît la fameuse « gaffe » des Vénitiens félicitant Giorgione pour la fresque de la « Judith » au *Fondaco dei Tedeschi*, alors qu'elle était l'œuvre de Titien, âgé de dix-huit ans. Mais il faut se rappeler surtout les symptômes de la crise giorgionesque dans ses dernières œuvres face à l'irruption puissante du génie de Titien, de la « Vénus » de Dresde à la « Vieille », au « Christ portant sa croix » de Venise, et au « portrait Goldman » de Washington... Ce qui reste de la « Judith » du *Fondaco dei Tedeschi* (aujourd'hui sauvé et conservé à la Galerie de Venise) et les fresques de 1511 à la *Scuola del Santo* de Padoue (elles aussi récemment rendues à la splendeur de leurs couleurs d'origine) révèlent chez Titien un sens absolument inédit de la réalité naturelle et du dialogue entre les formes, un sentiment de pathétique humanité. Il en revêt les aspects figuratifs avec une couleur d'une densité de clair-obscur, profonde, agressive, parfaitement équilibrée dans le jeu entre la ligne dynamique et la peinture tonale où la mélodie subtile qui était celle de Giorgione s'amplifie jusqu'à atteindre des sonorités d'une profondeur orchestrale. Pourtant, c'est à Giorgione que revient sans doute le mérite d'avoir orienté Titien vers cette nouvelle vision des formes à partir de laquelle son génie créateur devait se développer, libre et indépendant. Car c'est Giorgione qui révèle à Titien les secrets de la peinture de la réalité et lui suggère ce chromatisme nouveau grâce auquel il put dépasser le clair-obscur bellinien, c'est-à-dire oublier ce qui avait été à la fois la gloire et le carcan du grand Quattrocento vénitien : en fait, la tradition de la Renaissance padouane.

1

2

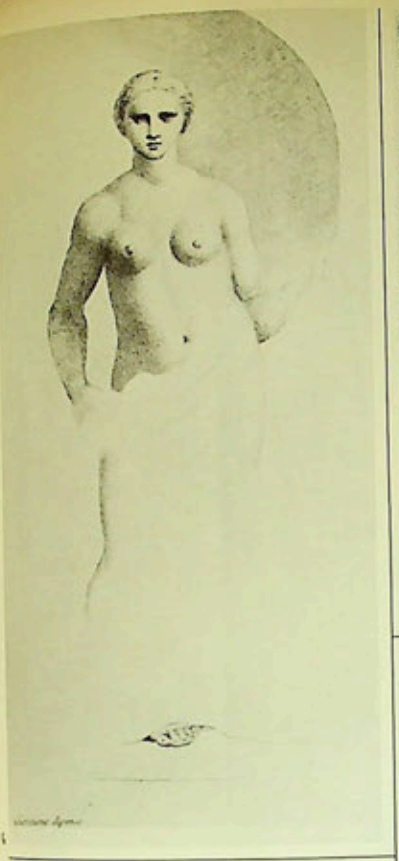
3

4

1 *Giorgione : « Laura ». (Allégorie nuptiale.) 41×33,5 cm. Musée de Vienne.*
2 *La « Laura » de Giorgione sur un tableau de David Téniers montrant la composition originale (aujourd'hui coupée en hauteur). Madrid, Musée du Prado.*
3 *Jean Van Eyck : « Les époux Arnolfini ». Bois. 84,5×62,5 cm. Londres, National Gallery.*
4 *« Vénus ». Gravure du XVIII^e siècle d'après la fresque de Giorgione au « Fondaco dei Tedeschi ».*
5 *Jacopo de Barbari : « La Renommée et la Victoire ». Gravure*
6 *Giorgione : « Judith ». 144×66,5 cm. Leningrad, Musée de l'Ermitage.*
7 *Albert Dürer : « Le Songe du philosophe ». Gravure.*

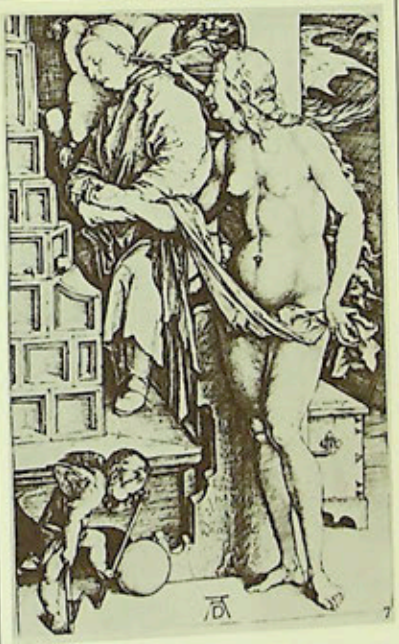
A Giorgione donc revient ce mérite particulier d'avoir été le lien entre les deux siècles, entre les deux visions esthétiques distinctes, et bientôt opposées, de Bellini et de Titien. Mais comment et par quels moyens prit-il cette position? Je crois que, pour une bonne part, elle relève d'une conception particulière de la nature, appréhendée d'une part avec l'attitude de participation intuitive qui est celle des philosophes néo-aristotéliciens, d'autre part explorée formellement et transposée en peinture selon les canons réalistes des écoles du Nord, des Flamands et des Allemands surtout, dont Giorgione se rapprocha dès ses débuts.

L'intérêt naissant des artistes vénitiens envers les Flamands apparaît à l'extrême fin du Quattrocento, spécialement dans un portrait de Giovanni Bellini, où se manifeste une attention plus grande à la lumière naturelle et à la vérité objective des détails: le « Doge Loredan » à la National Gallery de Londres. Il y a peut-être là un écho de quelque portrait de Memling, dont la collection du Cardinal Grimani comprenait, en 1521, selon Michiel, au moins quatre exemplaires, ainsi que « nombre de petits tableaux de piété, tous avec des volets », du même artiste. Si ces « petits tableaux » étaient des *Sacre Conversazioni* comme semble l'indiquer la mention des volets, telles celle du Louvre ou de Chatsworth, des « Epiphanies » comme celle du Prado, des « Madones » comme celle de la Chapelle Royale de Grenade (fig. 2, p. 3), voici peut-être identifiée chez Memling cette source flamande très apparente dans certaines œuvres de Giorgione que je situerais



5

6



7

à ses débuts, comme la « Vierge à l'Enfant » (fig. 1, p. 3) de Bergame (vers 1501) ou la « Sainte Famille » Benson (fig. 3, p. 3) de Washington (avant 1504). Ce n'est certainement pas de Venise, mais précisément du Nord que vient ce souci de la réalité qui pousse Giorgione à décrire, pli par pli, l'ample manteau de la Vierge, jusqu'à lui donner la somptueuse autonomie d'un objet précieux envahissant tout le premier plan. De même, on doit mettre en relation avec la *maniera ponentina* (selon l'expression désignant à Venise « les pays où le soleil se couche ») — celle de Bouts ou de Memling — la mise en page avec la fenêtre ouverte dans le fond, selon une vision « à la jumelle », à laquelle l'artiste reviendra plusieurs fois au cours de sa carrière. De même, il y a quelque chose de la conception du portrait selon Memling dans le « Christ portant sa croix » du Musée Gardner de Boston, œuvre de jeunesse également (vers 1500), réplique du Bellini de Tolède, mais qui s'en distingue justement par une vitalité singulière, et comme adoucie. On a l'impression non d'une solennelle image du Sauveur, mais d'un portrait pris sur le vif, dont le sourire étrange, au coloris velouté, estompé de carmin, transparaissant sur les lèvres et les joues du modèle lui donnent une présence étonnante. Il ne manquait certainement pas, parmi les seize peintures *ponentine* du palais Grimani, ou celles des écoles du Nord mentionnées chez les Odoni et les Foscarini, quelque figure du Christ ayant pu suggérer une telle approche de la réalité, bien éloignée désormais du solennel hiératisme bellinien.

On peut trouver aussi chez Giorgione peintre de portraits d'autres preuves de cette référence aux peintres du Nord. En 1506 encore, achevant cette « allégorie nuptiale » qui porte le nom de Laura, au Musée de Vienne (fig. 1, p. 4) Giorgione a peut-être présent à l'esprit un modèle de Van Eyck. En fait, le double portrait des époux Arnolfini (Londres, National Gallery) pourrait bien avoir inspiré à Giorgione l'attitude de la femme, qui dans l'original (connu par une copie ancienne de Téniers, avant l'actuelle mutilation) posait la main gauche sur son ventre révélant sa maternité prochaine, exactement comme la femme d'Arnolfini (fig. 2 et 3, p. 4). Les couleurs mêmes de la « Laura », avec leur « intensité locale » ont un caractère très flamand et montrent la tendance constante de Giorgione vers la densité profondément réaliste de la touche picturale. A propos des premiers portraits de Giorgione, nous ne pouvons certes oublier un autre élément de sa formation à l'ombre des peintres du Nord: la présence de Dürer. Depuis son premier voyage sur la lagune, en 1494-95, on connaissait sûrement certaines de ses œuvres à Venise, surtout des gravures, et il est bon de rappeler que, selon Michiel, Domenico Grimani — encore lui — en possédait un certain nombre. Puis, en 1505, Dürer était revenu à Venise, pour y rester jusqu'en 1507, imité et copié « à la frénésie » selon ses propres termes, par les jeunes artistes vénitiens. En ce qui concerne le portrait par exemple, il ne paraît pas douteux que la « Jeune fille » du Musée de Vienne, datée de 1505, ou le « Burchard » de Hampton Court (1506), surgissant d'une ombre dense qui fait vibrer les couleurs en surface, aient un écho dans la conception du « Portrait Giustiniani » de Berlin (vers 1506).

Mais l'influence de Dürer sur Giorgione s'est exercée surtout dans le domaine du paysage. C'est là, je crois, qu'elle eut les effets les plus puissants, les plus révolutionnaires, au point d'amener notre peintre à une position d'originalité absolue.

Ici encore, pour expliquer l'évolution du paysage « construit », de type humaniste, qui est celui de Bellini, au paysage « naturel », de type lyrico-arcadien de Giorgione, il faut faire intervenir l'influence de Dürer. Nous pouvons comparer, en fait, des détails de la « Pala Barbarigo » de Bellini, à San-

2

1 *Xylographie illustrant « Le Songe de Polyphile », édité par Alde Manuce à Venise en 1499*
2 *Albert Dürer : « Hercule ». Gravure. Vers 1498-1499.*
3 *Albert Dürer : « La Fête du Rosaire », peinte à Venise en 1506. 162×194,5 cm. Prague, Galerie Nationale.*

1

Pietro-Martire de Murano (1498) ou de la « Madone à la prairie » (vers 1506, Londres, National Gallery), ou enfin du « Saint Christophe » de Washington (1505), avec les paysages de Giorgione dans la « Madone » de Bergame ou la « Sainte Famille » de Washington. Il est clair que l'artiste a accompli une évolution radicale par rapport à Bellini, créant une relation « organique » entre le paysage et les figures, dans une atmosphère chromatique qui absorbe les vibrations de la lumière, en restitue les valeurs tonales et suggère ainsi le sentiment de l'unité originelle de la nature.

Encore une fois, nous nous interrogeons: quels sont les éléments formels qui ont suggéré, ou tout au moins favorisé, une vision si différente? La réponse ne peut pas ne pas tenir compte de l'influence des gravures de Dürer, dès lors très connues à Venise, dans la première décennie du siècle. La comparaison est frappante à cet égard entre la gravure de Dürer représentant « Hercule » (fig. 2, p. 6), avec ses figures insérées dans un vaste paysage, et les xylographies de goût typiquement bellinien illustrant le chef-d'œuvre de l'imprimerie d'Alde Manuce, « Le Songe de Polyphyle », édité en 1499 (fig. 1, p. 6): d'un côté, une nature luxuriante, de hautes montagnes surmontées de châteaux à tourelles, des collines, des fleuves, des bosquets bruissants d'aulnes et de robiniers; de l'autre, une décalcomanie sylvestre stylisée, devant laquelle les protagonistes se profilent comme sur un camée classique.

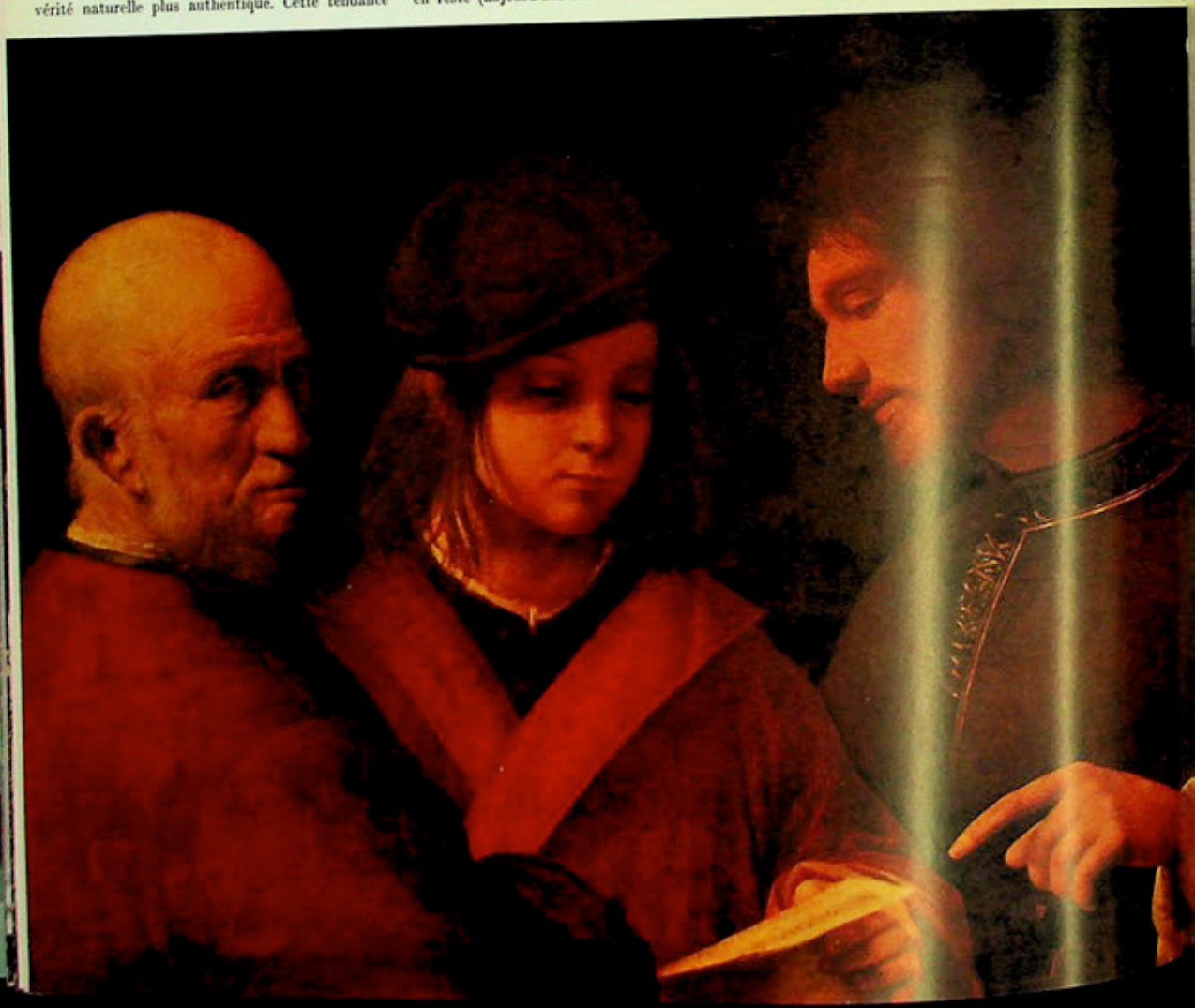
La voie suivie par Giorgione nous est révélée par toute une série de « petits paysages avec figures » qu'il produisit entre 1505 et 1508 environ: le « Moïse » et le « Salomon » des Offices, la « Nativité Allendale » de Washington, la « Madone » de Leningrad et enfin la « Tempête » de Venise. Outre de singulières analogies dans le traitement du fond de collines et d'arbres, souvent identiques aux modèles de Dürer, on ne peut guère mettre en doute que le point de référence essentiel et, véritablement, le pôle d'attraction, ait été cette « Fête du Rosaire » peinte par Dürer entre février et septembre 1506 (fig. 3, p. 7). A la différence de la « Pala Barbarigo » de Bellini, qui en inspire visiblement le schéma de composition, la « Fête du Rosaire » se déroule dans le cadre d'un pré fleuri, sur un fond d'arbres feuillus, avec la robuste vitalité d'une kermesse paysanne. Une lumière réaliste, cernant chaque élément, révèle le moindre détail des figures et de l'horizon, précis, comme s'ils étaient vus à travers des jumelles. Le rapport entre la nature et les figures qui se pressent au premier plan est absolument organique et révèle le souci d'une vérité rigoureuse, presque photographique. Du « Moïse » à la « Tempête », Giorgione sans doute suit une voie plus subtile, et parfois périlleuse, à la limite du lyrisme pastoral de Pietro Bembo. Il s'éloigne pourtant bien davantage des premiers exemples belliniens que des modèles révolutionnaires de Dürer. « Tous les peintres copient ce que je fais », écrit celui-ci, agacé mais flatté, à son ami Pirckheimer, le 7 février 1506, « et en même temps, ils feignent de ne pas l'apprécier, parce que ça

n'est pas assez classique ». Nul doute que Giorgione n'ait été parmi ces jeunes artistes impressionnés par le grand maître allemand et qu'il en ait observé les travaux, sans sacrifier naturellement ce détachement aristocratique qui demeure le trait caractéristique de son lyrisme personnel.

Nous trouvons un autre point de contact entre Giorgione et Dürer dans la conception de la figure monumentale, et spécialement dans celle du nu. L'artiste allemand s'intéressait au problème théorique de la « proportion humaine », auquel il avait consacré des études approfondies dès son premier voyage à Venise. Au tournant du siècle spécialement, il a exécuté de très nombreux dessins et gravures de nus, dont il faut voir l'origine dans ses relations avec Jacopo de Barbari. Ce Vénitien, émigré selon toutes probabilités à Nuremberg en 1490, était à Venise en 1498-1500 et achevait le fameux « Plan de Venise à vol d'oiseau ». Selon le témoignage même de Dürer, ce serait en effet Jacopo qui lui aurait montré un dessin représentant un homme et une femme, dessin construit selon un certain canon de proportions. D'où la grande curiosité du peintre allemand, qui aurait voulu connaître le « secret » de cette composition harmonieuse: mais Jacopo le lui aurait refusé, l'obligeant à revenir aux théories de Vitruve et à l'étude d'après nature. De fait, Maestro Jacopo n'avait certainement pas les qualités requises pour pouvoir se proposer comme maître à Dürer, mais il lui servit probablement — et tout d'abord par le seul fait de ses origines italiennes — d'initiateur aux problèmes de la Renaissance. Il était lui-même bon graveur et ses meilleurs cuivres, gravés selon

toutes probabilités en Allemagne, transposent avec subtilité le style du père de la gravure allemande, le maître de Dürer lui-même, Martin Schongauer. Dürer et Jacopo de Barbari ont sûrement trouvé là des affinités: en fait, certaines de leurs estampes, datant des dernières années du XVe siècle, offrent de grandes similitudes: « Le songe du philosophe » (fig. 7, p. 5) ou « Les quatre sorcières » de Dürer par exemple rappellent certains traits de « La Renommée et la Victoire » (fig. 5, p. 5) ou de « Mars et Vénus » de Jacopo.

Or il est très probable que c'est à ces mêmes sources — toujours celles du Nord — que puisera encore Giorgione lorsqu'il cherchera à libérer la figure humaine des canons belliniens pour lui donner une vérité naturelle plus authentique. Cette tendance apparaît assez clairement dans les œuvres de jeunesse comme la « Judith » de Leningrad (fig. 6, p. 5), qui a été considérée comme un exemple des réminiscences classiques chez Giorgione, perçues peut-être elles aussi à travers les sculptures de la collection Grimani. Mais il est indéniable que les nus féminins de Dürer (« Le songe du Philosophe ») ou de Jacopo de Barbari (« La Renommée et la Victoire ») ont aussi servi de modèle à Giorgione. La jambe gauche largement découverte de l'héroïne accentue son identité avec les gravures des deux artistes. La dérivation des « canons des proportions humaines » de Dürer et de Barbari est encore plus claire dans les fresques de Giorgione au « Fondaco dei Tedeschi », achevées en 1508. D'après le peu qu'il en reste (aujourd'hui à l'Académie de Venise), la « Vénus » (fig. 4, p. 5) apparaît si différente des modèles du Quattrocento plus accessibles à Giorgione — (la « Vanité » de Bellini (Venise, Académie) ou quelque petit nu de Memling ou de Van der Goes, du type de ceux de Strasbourg ou de Vienne — qu'elle rend d'autant plus convaincante une référence à Jacopo de Barbari ou, mieux encore, à Dürer. L'ondulante douceur de la figure nue de Giorgione, sa plénitude, sa vibrante humanité, n'est-elle pas sœur de celles des dessins de Dürer du Louvre (1495-1505) ou de Berlin (1506)? Mais nous reconnaissons une fois encore l'originalité de Giorgione dans l'accent monumental qui semble vouloir redonner force aux motifs caractéristiques de notre Renaissance, accentué aussi par l'insertion des figures du « Fondaco » dans une corniche archi-



1 *Giorgione : « Les Trois âges de l'Homme ». 62×77 cm. Florence, Galerie Pitti.*
2 *Titien : Détail d'une fresque représentant « Les Miracles de Saint Antoine » à la « Scuola del Santo », à Padoue.*
3 *Albert Dürer : « Le Christ parmi les docteurs ». 65×80 cm. 1506. Lugano, collection Thyssen.*

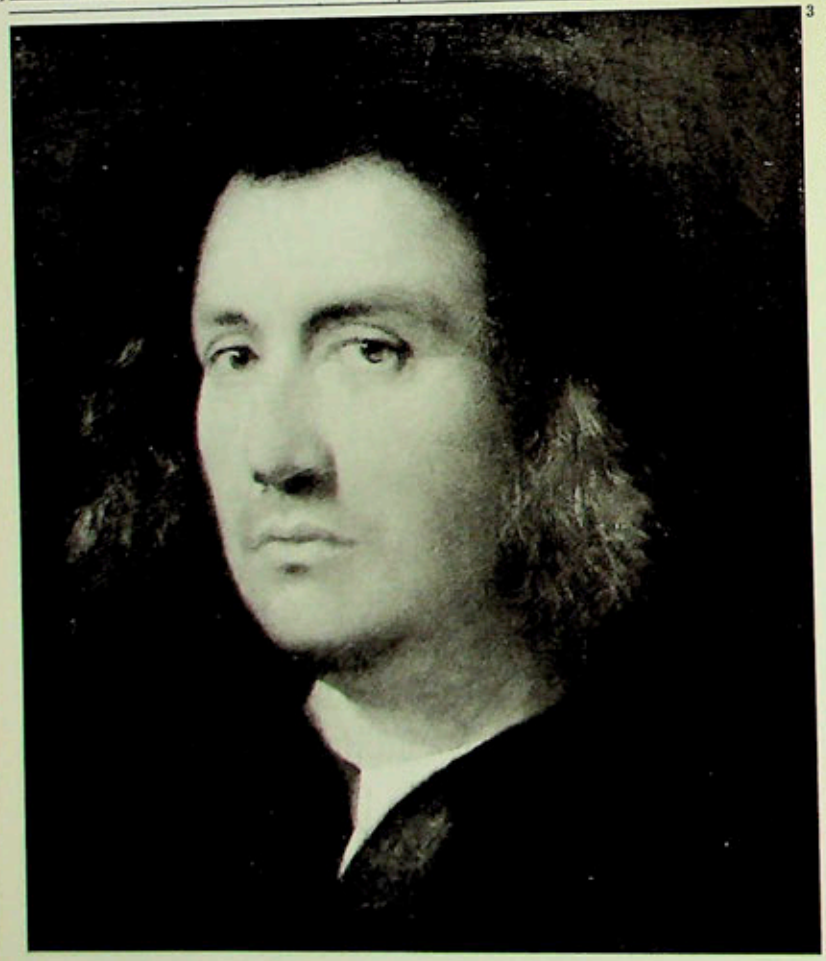
tectonique. Certes, il ne faut pas oublier le témoignage de ceux qui virent encore les fresques préservées au XVIII[e] siècle, témoignage selon lequel elles se caractérisaient par une tonalité très particulière, « à la flamande ». Mais on ne peut sous-estimer l'intérêt que les recherches sur le nu de Jacopo de Barbari ou de Dürer devaient susciter chez Giorgione, le poussant dans une direction qui n'était peut-être pas en contradiction avec sa culture de « philosophe » et de poète arcadien, liée aux milieux sociaux qu'il fréquentait le plus.

Jusqu'à la fin de sa vie, Giorgione revint au nu : la « Vénus » de Dresde (fig. 5, p. 11) a peut-être parmi ses antécédents la « Cléopâtre » et la « Victoire » de Barbari ou le « Monstre marin » de Dürer (fig. 4, p. 5), surtout pour le rapport qui s'établit dans ces gravures entre la figure lisse et l'ample paysage. En ce sens, je dirai que Giorgione fut certainement plus sensible aux suggestions « réalistes » des peintres du Nord qu'au « profilé » sculptural d'une composition analogue du « Polyphile », comme le « Satyre découvrant une nymphe endormie ».

Les toutes dernières années de Giorgione indiquent encore des rapports avec l'art de Dürer. L'atmosphère « ponentine » qui transparaît dans le « Portrait Terris » de San Diego (1510) n'est probablement pas l'effet du hasard (fig. 3, p. 10). Dans la mise en page du visage modelé par la lumière au premier

1

2



3

plan et détaché sur le fond d'ombre, de nombreux éléments rappellent les portraits peints par Dürer en 1507, comme la « Jeune fille » de Berlin ou le « Portrait d'homme » de Vienne. Or au verso de ce tableau est peinte cette « Avarice » (fig. 1, p. 10), signalée d'autre part comme un modèle possible de la « Vieille » de Giorgione (fig. 2, p. 10) (Venise, Galerie de l'Académie), par son âpre naturalisme, par sa mélancolie tragique et comme désespérée. Je voudrais signaler encore le rapport entre certaines compositions de Dürer groupant plusieurs figures et quelques peintures exécutées par Giorgione à la fin de sa vie: « Les trois âges de l'homme » (Florence, Galerie Pitti) (fig. 1, p. 8) et « Le Christ portant sa croix » de Saint-Roch. La composition, absolument originale, s'anime dans un rapport beaucoup plus libre et réaliste qu'elle ne le fut auparavant chez Giorgione. Les figures, en fait, sont disposées en profondeur, avec un sens du mouvement qui estompe l'élément statique, de caractère encore bellinien, sensible dans ses œuvres antérieures. L'inspiration de cette peinture pourrait bien être venue, encore une fois, d'un tableau de Dürer, « Le Christ parmi les docteurs » de la collection Thyssen (fig. 3, p. 9), dont une inscription originale dit qu'elle a été peinte en cinq jours, à Venise, en 1506. Le jeu du « contrapposto », avec les figures à demi détournées, l'alternance des visages de face et de profil n'étaient certainement pas parmi les traits caractéristiques de la peinture vénitienne, qui, lorsqu'elle les utilisait, en atténuait le contraste dans l'harmonieuse mélodie tonale des modes belliniens. Il y a au contraire, dans ces œuvres ultimes de Giorgione, une gravité réaliste, une sorte d'amertume tourmentée qui est bien celle des peintres du Nord — de Jérôme Bosch à Albert Dürer — précisément portés à des compositions de ce type.

Quand Titien, à peine âgé de vingt ans, entreprendra les fresques stupéfiantes de la « Scuola del Santo » à Padoue (fig. 2, p. 9), ce seront précisément ces motifs de « contrapposto » et de mouvement qui lui viendront à l'esprit et le pousseront à reprendre chez Giorgione jusqu'aux détails de certaines figures. Ainsi l'épanouissement soudain et quasi miraculeux de celui qui sera le véritable rénovateur de la peinture vénitienne du Cinquecento puise aux mêmes sources que Giorgione, le seul Vénitien à avoir profondément compris les peintres du Nord.

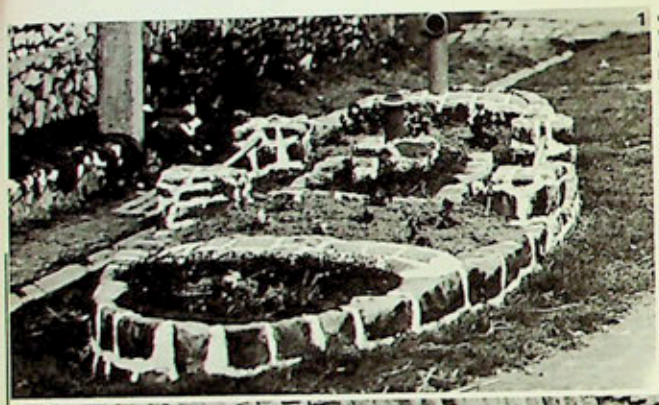
Si vous voulez en savoir davantage:

Lisez l'important ouvrage que l'auteur de cet article vient de consacrer à Giorgione (« Giorgione, catalogue raisonné », 364 p., 330 illustrations en noir et 24 planches couleurs, Alfieri).

1 *Albert Dürer : « Allégorie de l'Avarice », peinte au revers d'un « Portrait d'Homme » exécuté à Venise en 1507. Bois. 35 × 29 cm. Musée de Vienne.*
2 *Giorgione : « La Vieille ». 70 × 60,5 cm. Venise, Galerie de l'Académie.*
3 *Giorgione : « Portrait d'Homme ». Huile sur bois. 30 × 27 cm. San Diego (Californie), Fine Arts Gallery.*
4 *Albert Dürer : « Le Monstre marin ». Gravure. (Détail.)*
5 *Giorgione : « Vénus endormie ». Huile sur toile. 108 × 175 cm. Musée de Dresde.*

FEERIES EN BETON PEINT

par François Lover



Jusqu'à ce qu'une mode récente vienne valoriser la production artistique populaire contemporaine, il était de bon ton de la mépriser et, en la classant sous la rubrique du « mauvais goût », de n'en tenir aucun compte dans l'étude de l'art de notre époque. Bernard Lassus (voir L'Œil nos 138, 146, 159 et 186-187) s'est intéressé le premier à cette forme d'art visuel et il a entrepris dès 1961 une étude considérable: cette enquête, poursuivie à partir de 1967 avec l'appui de la Direction Générale à la Recherche Scientifique et Technique, se solde par près de quinze mille photos et par de multiples découvertes. Elle fait apparaître l'importance, beaucoup plus considérable qu'il n'y paraît, d'un phénomène qui a longtemps échappé aux moyens ordinaires de diffusion (télévision, journaux).

Ce phénomène, c'est l'aménagement spontané de jardins paysagers ou l'animation des surfaces murales par les habitants eux-mêmes, dans des ensembles d'habitat urbain, qui peuvent être des « grands ensembles » ou, plus souvent, des constructions pavillonnaires — favorisant l'expression individuelle. Dans les cas les plus modestes, on aura peint une barrière, installé un faux puits ou un chat en porcelaine dans le jardin; à l'autre bout de la chaîne, il s'agira d'une mise en scène

1-3 L'un des environnements créés par Charles Pecqueur, dans le village du nord dont il fut maire pendant dix-huit ans: de sa fenêtre, Popeye surveille son bateau à la jumelle.

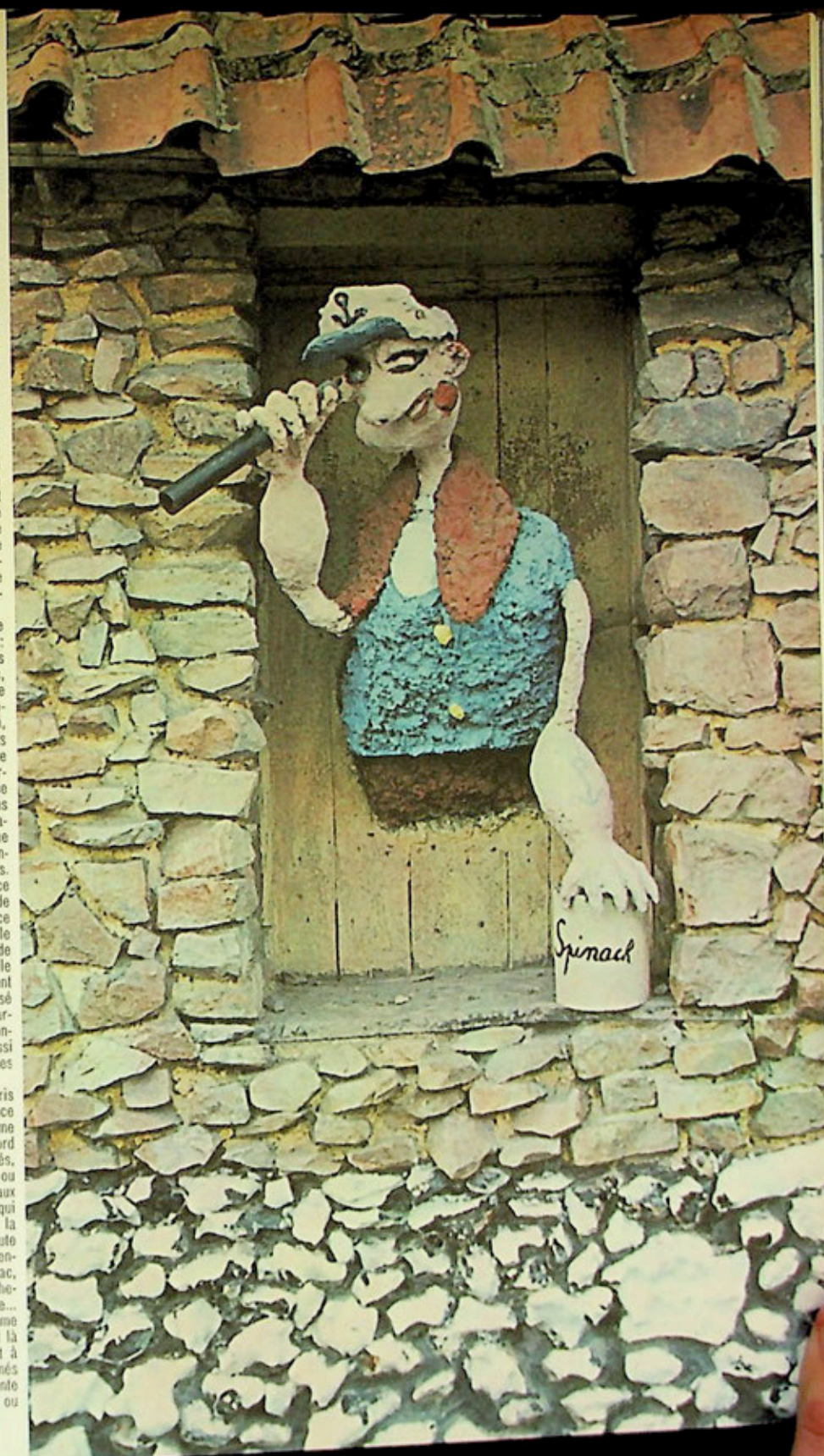
complète, comprenant des histoires peintes ou figurées en ronde bosse, envahissant totalement l'espace du jardin et de la maison.

Le facteur Cheval n'est donc pas un cas isolé, ce serait plutôt un cas limite — et nous présentons ici les réalisations d'un ancien mineur, maire pendant 18 ans d'un village du nord de la France, Charles Pecqueur, auteur d'«environnements» tout à fait surprenants, aussi bien dans son jardin (où il a raconté en relief et à la fresque les fables de La Fontaine et l'histoire de Blanche-Neige) que sur la voie publique: ici, Popeye examine son bateau à la jumelle, ailleurs, ce sera une Alsacienne près d'un puits; à un carrefour, on retrouvera les nains de Blanche-Neige; derrière l'école, des animaux stylisés...

A quelles motivations correspond donc cette création? Elle est d'abord un phénomène strictement individuel: au premier niveau, il s'agit de prendre possession de son espace de vie, de le marquer, d'en ritualiser le parcours. Cette tendance spontanée au marquage de l'espace n'est d'ailleurs pas le propre de l'homme: elle existe chez beaucoup d'animaux, ne serait-ce que chez les oiseaux dont le chant détermine le territoire. Elle correspond ensuite au domaine précis de l'homme, aménageur d'espace par opposition à la femme.

Mais c'est en même temps un phénomène social, lié au contact avec la collectivité: ces jardins architecturés et ces façades peintes sont offerts à la vue du public, ils sont encore plus destinés à l'autre qu'à soi-même. C'est un phénomène esthétique au niveau le plus gratuit. Ainsi, peindre et orner une barrière n'est pas refermer l'espace de son jardin contre l'autre, c'est bien plutôt afficher une certaine présentation, attirer le regard, se montrer. Le monde pavillonnaire est dans ce domaine d'une grande variété: la relation avec le dehors a un caractère presque rituel, justifiant la création de ces ensembles riches en significations symboliques. C'est d'ailleurs l'aspect essentiel de ce type de création que son pouvoir de symbole: dans la monotonie de l'espace urbain contemporain, il individualise le foyer et il le signifie par toutes sortes de thèmes ou d'objets-symboles (le toit, le puits, la barrière...) — le développement des objets-symboles, largement favorisé par la publicité, est l'un des faits marquants de notre époque: la création spontanée en rend compte largement aussi vite, sinon même plus vite que les formes de l'art « savant ».

On peut se pencher sur les thèmes favoris de cette animation visuelle de l'espace extérieur de la maison, présenté comme le lieu du contact avec autrui. Il y a d'abord les thèmes naturels: les cailloux roulés, les coquillages, les fleurs — naturelles ou artificielles. Ensuite, ce sont les animaux familiers: le chat, le chien... et ceux qui sont chargés d'une valeur affective: la colombe, le daim... Puis on trouve toute une série de thèmes symboliques élémentaires: le parc, la forêt, le bassin, le lac, le rivage de la mer, les vagues, les chevaux, la lune, le château, la colonnade... ou même les animaux maléfiques comme le dragon ou le serpent. Mais ce sont là des motifs qui apparaissent rarement à l'état pur: ils sont généralement exprimés dans le cadre d'une histoire, d'un conte féérité de l'enfance — Blanche-Neige ou le Prince Charmant...

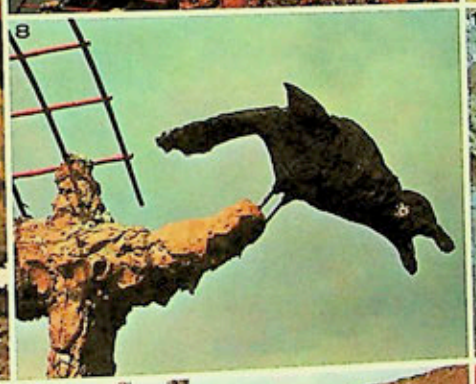


Dans son propre jardin, Charles Pecqueur a représenté l'histoire de Blanche-Neige (fig. 2, 3, 5, 12 et 13) et les fables de La Fontaine: « Le Corbeau et le Renard » (fig. 8), « Le Lièvre et la Tortue » (fig. 9 et 16). Des cerfs courent entre les arbres de la forêt où se perchent des oiseaux (fig. 1, 4 et 6) tandis qu'un écureuil dresse sa queue en panache au faîte d'une arcade.

Maquette de Heide Lipinsky

7

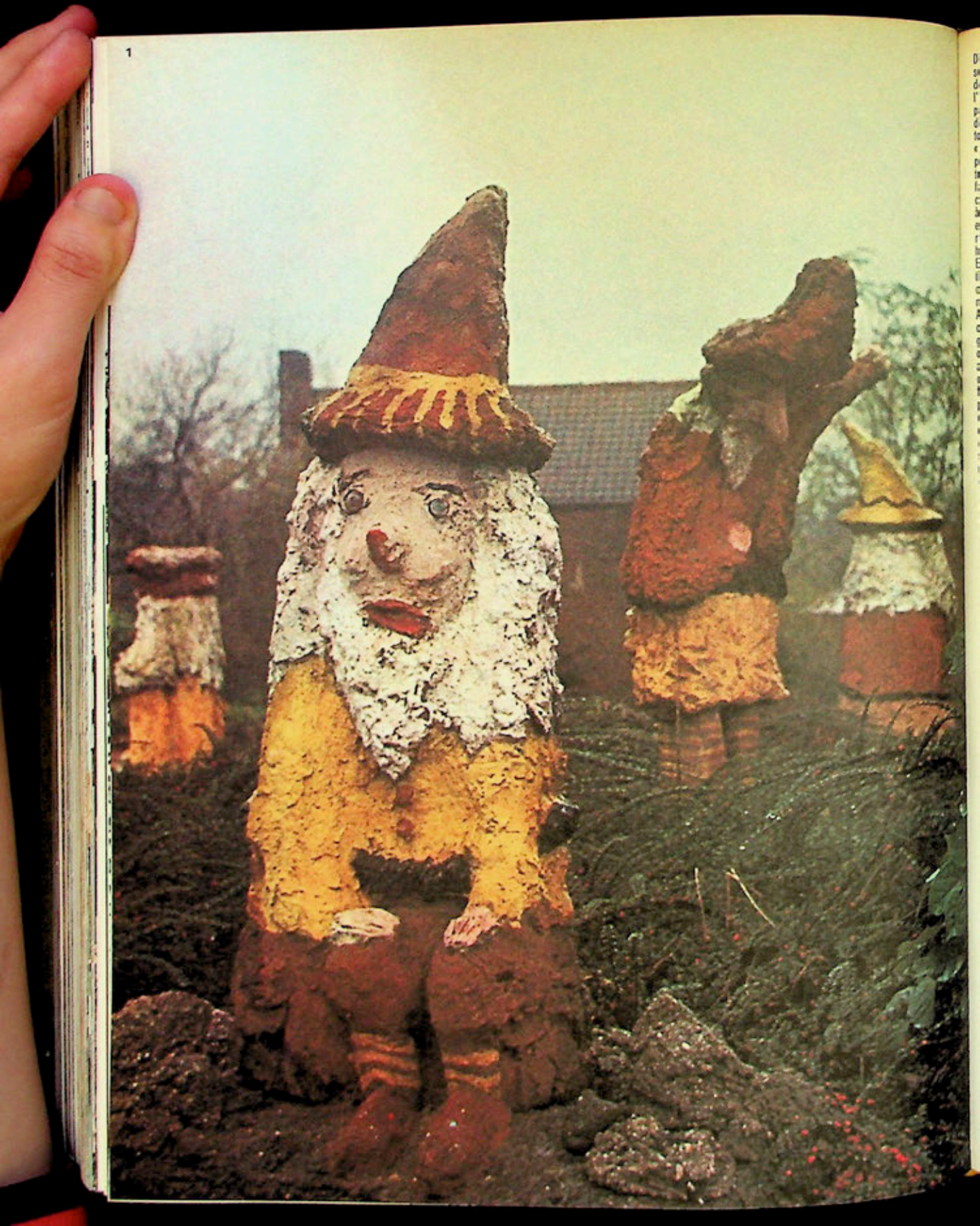
11


8

12

BUT

10



D'une façon générale, pour simpliste qu'il soit, l'acquis culturel est frappant: à côté des contes traditionnels, il faut mentionner l'influence de la télévision – exprimée, en particulier, par une histoire comme celle de Popeye (où l'origine étrangère se lit tout simplement dans l'emploi du mot « spinach » pour épinard...). Mais le conte populaire n'est pas l'unique ressource: on trouve fréquemment la figuration des fables de La Fontaine – le renard et le corbeau, le lièvre et la tortue. La référence à la culture diffusée par l'école primaire est constante: une nouvelle littérature a remplacé dans l'esprit français les contes hérités de la tradition médiévale.
Enfin, il faut faire état, dans la liste de ces thèmes contemporains, de l'influence des objets commercialisés: cela va de la modeste carte postale – dont Pique-Assiette, à Chartres, a fait un usage constant pour ses reproductions des grands pèlerinages – jusqu'aux boîtes de camembert et aux boîtes de conserves, agrandies à l'échelle murale par un artiste de Nesles. L'image publicitaire se transforme ici en poncif, soigneusement recopié, intégré à de vastes cosmogonies qui en transcendent la signification. Et, au dernier stade de l'exploitation des formes et images du monde contemporain, il faut signaler l'existence de véritables « ready-made » comme ces bouchons multicolores de bouteilles de vins enfilés en chapelet sur des fils de fer suspendus dans des buissons, pour l'ornementation du jardin d'un cabanon! L'inventeur du bouchon en plastique n'y eût certes pas songé.
Le ready-made exprime un besoin élémentaire d'animation, d'individualisation, mais il ne faut pas sous-estimer le contenu archétypique de beaucoup de ces vastes mises en scène, organisées en véritables récits – l'école jungienne y trouverait l'aliment d'une large réflexion sur l'existence d'un inconscient collectif contemporain, malgré les dires de certains sociologues américains qui en ont affirmé la mort sous l'effet d'une éducation primaire contraignante: peut-être cet inconscient a-t-il simplement survécu sous d'autres formes, adaptées au vocabulaire visuel de notre civilisation, passée du cadre rural au cadre urbain?
La nouveauté du phénomène tient aussi à la nature et à la variété des matériaux utilisés. On a souvent déploré la disparition de l'artisanat, la perte de la main, mais il faut sans doute revoir ces catégories un peu rapides: un autre artisanat s'est développé, utilisant les produits fournis par la civilisation industrielle. Ce sont d'abord les agglomérés, les contreplaqués qui sont couramment mis en œuvre selon les techniques modernes du clouage ou du collage, puis ce sont des matériaux comme le fer plat ou le fer à té et ensuite des revêtements tels que le fibrociment, la tôle ondulée, le plastique translucide, l'éternit ou même un modeste grillage – bref, tout ce qu'on trouve facilement dans le commerce – au BHV ou ailleurs.
Et le matériau idéal, le matériau significatif de notre siècle, c'est le ciment – qui a remplacé l'usage traditionnel du bois, assemblé ou sculpté: le ciment (éventuellement armé), on le trouve partout; il sert à façonner des sculptures, à liaisonner des matériaux hétérogènes, à recouvrir les plus fragiles; on le moule, on le travaille, on l'emploie comme une colle ou un enduit; c'est le matériau à tout faire, l'outil préférentiel du bricoleur contemporain!

Pour le compléter, on emploiera de la peinture: autrefois, les robustes peintures à l'huile de lin et au siccatif, maintenant les peintures acryliques dont la gamme – un peu pauvre, il est vrai – est largement exploitée. On a certes beaucoup crié sur les couleurs fausses de la peinture industrielle, comparée aux polychromies anciennes, mais c'est là un fait indubitable dans l'artisanat contemporain, dont le choix de couleurs est directement lié aux productions d'usine.
Ainsi, c'est tout d'abord un répertoire de formes, un « glossaire visuel » que permet d'établir l'enquête de Bernard Lassus et de ses collaborateurs. Mais ce glossaire est celui d'une langue « vivante », constamment enrichie. Chaque investigation dans une région, un village encore inexplorés, révèle des formules nouvelles, des créations différentes de celles qui ont été inventoriées précédemment. Celles-ci mêmes ne sont jamais figées. Leurs auteurs les modifient, les transforment sans cesse et cette « mobilité » est pour Bernard Lassus un élément essentiel de son enquête, qui n'est donc jamais close. A aucun moment, par conséquent, il ne s'agit de raisonner sur des « échantillons » accumulés – (l'écueil à éviter est précisément l'intérêt « muséographique » pour l'objet en lui-même) – mais bien de reconnaître des mécanismes plastiques, dont l'utilisation importe plus que l'expression, de déceler le processus d'évolution, le système relationnel parfois très complexe qui a présidé à l'élaboration de ces ensembles.
On peut d'abord observer le problème de l'espace dans les mises en scène exploitant non seulement les surfaces murales mais la surface même du terrain. On est aussitôt frappé par son mode d'organisation: le jardin n'est jamais considéré comme un espace naturel, vert – planté et gazonné – mais comme un lieu totalement artificiel. La tradition du jardin potager est certes déterminante comme modèle d'un terrain en culture, où l'arbre se réduit à l'espalier et la plante aux fleurs cultivées; cependant, ce modèle est complété par l'importance attribuée au bornage de l'espace, bornage signifié par les allées de gravier et les bordures de plates-bandes. L'espace du jardin n'est jamais ressenti en termes proprement spatiaux: le sol est une surface comme une autre, régie par les mêmes lois d'ornementation. Ainsi, une surface sera compartimentée jusqu'à la destruction complète de la forme ou bien un jardin servira de support – d'étagère, si l'on peut dire – à un objet aussi signifiant que le faux puits en pneus, rappel nostalgique du monde rural! Bernard Lassus a dégagé certaines constantes dans l'élaboration de ces « environnements »: ce sont d'abord la dialectique, typiquement bi-dimensionnelle de l'encadrement et du remplissage, aboutissant au fractionnement des surfaces, et ensuite l'exploitation totale de l'espace disponible – ceci sans rupture de plan: les contrastes architectoniques entre les plans ou les matières sont dévorés par une ornementation continue: tel habitant courvrira sa maison d'un pointillé continu, tel autre de rayures parallèles ou bien même d'une couleur unique mais intense, dévoreuse d'espace.
Après, on trouve des phénomènes comme celui du contraste retardé, correspondant à un besoin profond d'unité et de continuité spatiale: ce sera le passage de la nature vierge à une nature architecturée

1-2 *A l'un des carrefours du village, les nains de Blanche-Neige composent un étrange « paysage » de béton peint.*

puis à une forme animée avant d'aboutir à la forme abstraite. Le principe est largement exploité dans l'architecture classique (arbres taillés, façades ornées), on le retrouve dans tel ou tel pavillon de banlieue. Symétriquement, la notion de contraste peut être largement affirmée: c'est ainsi qu'un mur sera soigneusement décomposé par de faux joints de ciment peints en noir et par des harpages en bossage rustique – la valeur architectonique de l'encadrement et du mur sont soulignés dans leur aspect d'artificialité pure.
Mais les observations les plus intéressantes sont celles qui portent sur les distorsions de formes: rupture d'échelle ou transposition d'un matériau dans un autre. C'est là une des ressources fondamentales de l'art, où l'émotion esthétique est engendrée (comme le rire, dans l'humour) par un déplacement de signification. Un exemple de transposition caractéristique est de nouveau celui du puits en vieux pneus: il est bien clair que ce n'est pas un vrai puits, sa fonctionnalité est niée (au point même de boucher le vrai puits, s'il existe); la matière du pneu est parfaitement apparente, mais elle assume un rôle détourné du rôle initial – elle est peinte en rouge brique, à faux joints. Ainsi la valeur purement symbolique est-elle clairement expliquée au spectateur. Il en est de même avec des bouquets de fleurs formés de pneus découpés: ici, l'habileté technique enrichit encore la valeur de l'objet.
La rupture d'échelle est un mécanisme absolument identique: lorsque, sur une rocaille de modeste dimension, un habitant installe une scénette utilisant des jouets d'enfants, il rompt la dimension même de son cadre de vie et il y échappe. C'est là une notion tout à fait curieuse: Bernard Lassus cite l'exemple d'un village où les habitants ont spontanément entouré un transformateur de jardinets avec des petits moulins, des personnages, des animaux – c'est une sorte de conjuration de l'objet non intégré et cette conjuration est d'autant plus intéressante que le terrain qui entourait ce transformateur n'appartient à personne en propre.
La destruction de l'espace réel par la rupture d'échelle est complétée par la figuration d'un espace infini sous forme de paysages ou de grandes scènes à personnages, comme celles de Pecqueur que nous présentons: ici, l'intention évidente est de prolonger la réalité par le rêve, de continuer l'espace fini par l'espace imaginaire – Bernard Lassus a ainsi découvert un banc, planté dans un paysage et sur le dossier duquel le paysage se trouvait reproduit à petite échelle. L'idée est digne du surréalisme.
L'ensemble de ces mécanismes picturaux – fractionnement, prolifération, exploitation des contrastes, rupture d'échelle – rappelle les méthodes de l'art le plus élaboré, découvertes intuitivement. Dire après qu'il n'y a plus d'art populaire à notre époque? Ces environnements témoignent du contraire. Certes, il n'y a plus de proues de bateaux, ni de timons de charrettes, plus de fixés-sous-verre ni d'images d'Epinal, plus de meubles, ni de céramique ni de dentelle... mais il y a ces statues, ces fresques, ces aménagements d'espace qui non seulement tirent parti des lois naturelles de la composition mais aussi exploitent les formes de la civilisation industrielle à la fois comme répertoire de motifs (affiches, publicités) et comme matériau de base (ready-made) en les détournant de leur signification première pour les pénétrer d'un tout autre sens. L'enquête abordée sur le plan purement plastique débouche ici sur un autre domaine, celui des psycho-sociologues. C'est avec eux que Bernard Lassus se propose maintenant de vérifier les hypothèses suggérées par ses recherches, d'analyser la signification et la portée de cette nouvelle forme d'intervention de l'homme sur son environnement.

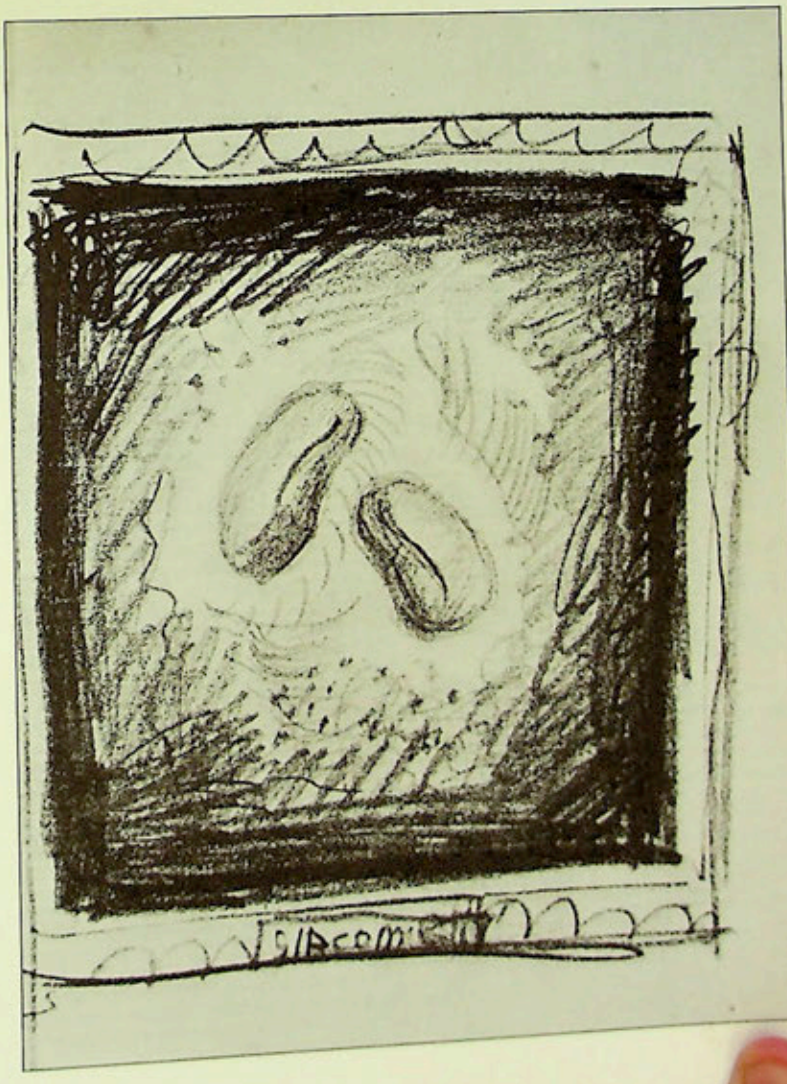
Alberto Giacometti

Dessins

PAR JAMES LORD

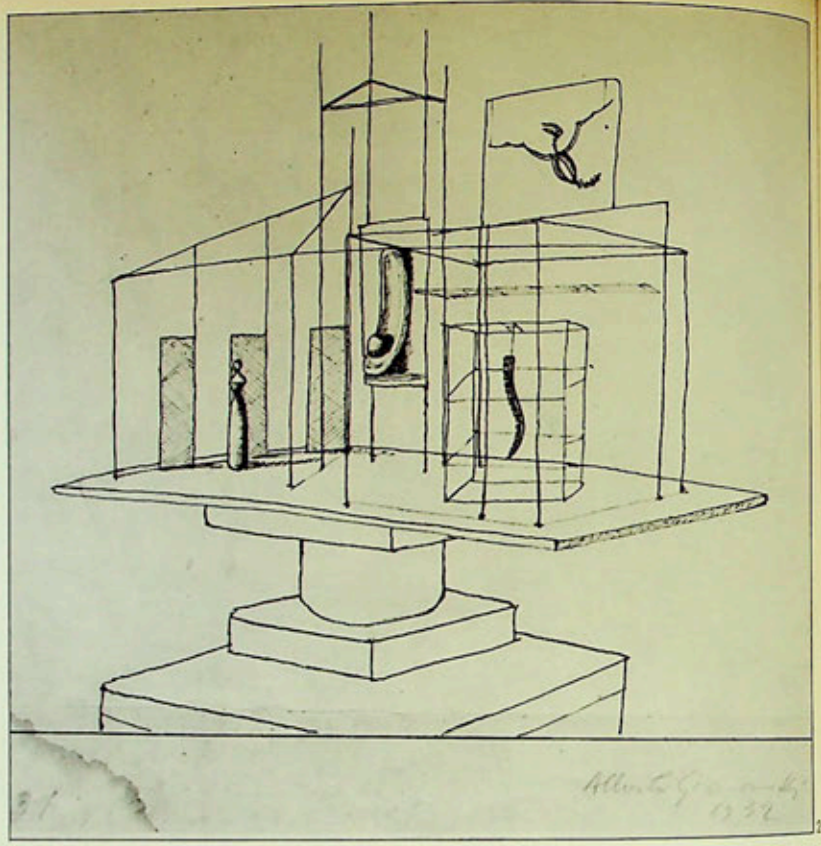
Alberto Giacometti a commencé à dessiner quand il était enfant. Plus tard, ses premiers souvenirs furent des expériences visuelles qu'il avait voulu fixer par le dessin. Pour lui c'était le moyen le plus efficace et satisfaisant d'établir un rapport viable avec la réalité. Son avidité d'établir une telle relation et de la rendre tangible pour lui-même et pour les autres, était totalement spontanée et profondément personnelle. Son père était un artiste remarquablement doué, mais Giovanni Giacometti n'a jamais tenté d'encourager son fils aîné, ni ses autres fils, à devenir eux-mêmes artistes. Il est important de savoir que c'est bien sa propre disposition qui a guidé Alberto, sans la moindre contrainte, vers ce qui lui était le plus naturel. En revanche, quand cette disposition se fut révélée avec tant de force, le père aida l'enfant et lui donna ses premiers enseignements. Mais son individualité créatrice s'est affirmée très tôt et l'influence réelle de son père sur les premières œuvres d'Alberto fut d'un ordre plus spirituel que technique.

Giacometti a toujours répété que, dès le début, son seul but fut de reproduire l'apparence, de copier fidèlement la nature, de rendre exactement ce qu'il voyait. Son dessein était de tenter de découvrir, par son art — selon l'expression de Dürer — l'art qui se trouve dans la nature même, de tenter de rendre visible ce qui est invisible et, ceci fait, de préserver cet acquis de l'oubli et de la mort. Il était attaché sans compromis à l'immédiateté de l'expérience visuelle. Cézanne disait souvent qu'il regardait les choses avec une telle intensité que



1 *Paysage à Schiers, 1919*
Aquarelle sur papier blanc, 28 × 21 cm.
Collection particulière

2 *Abstraction, 1931*
Crayon sur papier brun, 15,4 × 11,8 cm.
Collection particulière



1 Etude de nu debout de profil, 1922-1923
Crayon sur papier brun, 35 × 14,5 cm.
Collection: Louis Clayeux, Paris

2 Le palais à quatre heures du matin, 1932
Plume et encre sur papier blanc, 20,5 × 20,5 cm.
Collection précédente:
Mme Pierre Matisse, New York
Ce dessin a été détruit dans un incendie en 1970

3 Auto-portrait, 1937
Crayon sur papier blanc, 49 × 31 cm.
Collection: Pierre Matisse, New York

4 Portrait de Jean-Paul Sartre, 1946
Crayon sur papier blanc, 30 × 22,5 cm.
Collection particulière

ses yeux lui semblaient devoir saigner. Giacometti a fait de même et ceci avec tant d'humilité, d'honnêteté et de constance, qu'il est devenu, de son vivant, comme Cézanne, un archétype de la vocation artistique. Pour les deux hommes, l'ultime critère de la vérité était la justesse et la sincérité de la sensation visuelle, associées à la logique et la nécessité de son expression plastique.

Les dessins d'Alberto Giacometti ne tentent pas de faire des déclarations en matière d'art, de culture ou de conditions sociales. Ils ne cherchent pas à charmer par la grâce de leur calligraphie, ni à impressionner par la vigueur animale de leur facture. Ils n'appellent pas l'attention sur leur originalité ou leur raffinement. Les nombreuses copies que Giacometti a faites d'autres œuvres n'étaient encore que des instruments de la vision. Interpréter ou reconsidérer la vision de quelqu'un d'autre ne l'intéressait pas, trop préoccupé qu'il était par ses propres efforts pour saisir la réalité aussi clairement que possible. Les dessins de Giacometti ne sont pas des commentaires sur la civilisation, ils en font partie, tout simplement. Leur but, leur signification et leur valeur résident dans leur existence même. Cette intégrité a exigé la plus entière et innocente sincérité, une discipline sans réserve et un extraordinaire respect des choses. L'œuvre de Giacometti est une étonnante et émouvante démonstration de la lutte acharnée et, d'emblée, désespérée, d'un homme pour plier la réalité à sa volonté.

Giacometti est parti dans la vie avec des dons prodigieux. Mais, il s'est vite rendu compte que la facilité gêne la vision plus qu'elle ne l'aide et que s'il avait le moindre espoir d'arriver à saisir la vérité en tant qu'artiste, il devait discipliner sa main aussi sévèrement que ses yeux. C'est pour cela surtout qu'il a décidé de vouer l'essentiel de son effort à la sculpture plutôt qu'à la peinture tout en ayant fait, entre 12 et 20 ans, beaucoup plus de peintures que de sculptures.

La grande sculpture est plus rare que la grande peinture, parce qu'elle est plus difficile à réussir. Les problèmes esthétiques et matériels qu'elle pose étant plus complexes, ses exigences sont plus impérieuses. De nombreux peintres de grand talent ont consacré beaucoup de temps et d'effort à la sculpture, mais aucun artiste moderne, ni même Degas, n'a dans cet art atteint une perfection égale à celle de ses peintures; d'autre part, aucun sculpteur n'a essayé en même temps d'être peintre, sauf Giacometti. De tous les artistes majeurs de ce siècle, il est le seul à avoir été capable de réussir aussi bien dans un mode d'expression que dans l'autre. Et ceci sans doute parce qu'il a choisi délibérément de s'astreindre au moyen d'expression qui lui demandait le plus grand effort. Le fait de ce choix et son résultat

3

4

apparaissent très clairement dans les dessins de Giacometti.

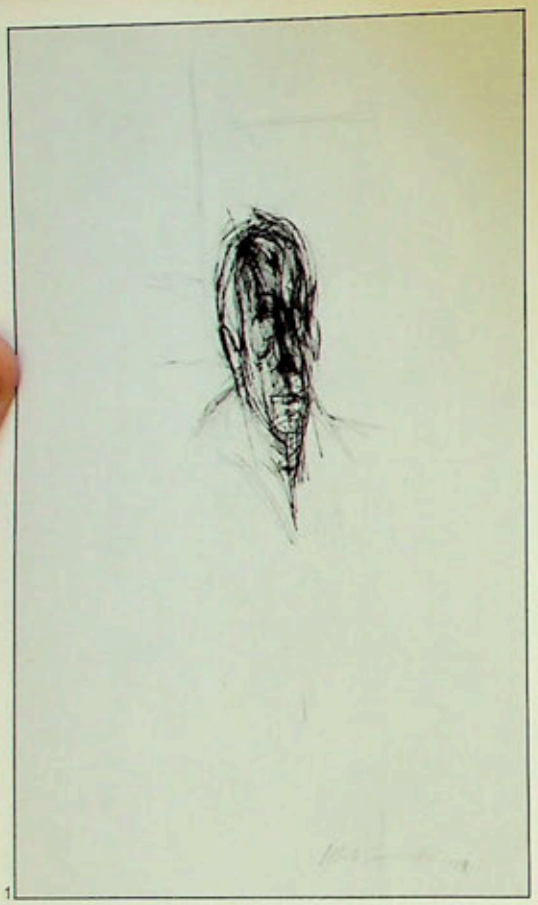
C'est en 1922, l'année de l'arrivée du jeune artiste à Paris et du début de ses études dans cette ville, que Giacometti en a fini une fois pour toutes avec la grâce spontanée de ses œuvres de jeunesse et qu'il a commencé la recherche austère et ardue d'un style vraiment personnel, seul garant d'une vision authentique. Il s'était déjà rendu compte que le pouvoir de saisir la vérité est inséparable du pouvoir de l'exprimer. Et il est important de noter que les dessins de modèles faits à l'Académie de la Grande Chaumière, bien que moins brillants et moins séduisants que d'autres antérieurs, ont une force et révèlent une maturité qui découle de l'absence même de toute facilité. De plus, ils montrent déjà clairement la décision de Giacometti de se consacrer à la sculpture avant tout. Ce sont incontestablement des dessins de sculpteur, dans leur exploration minutieuse des formes et l'attention particulière qu'ils accordent aux rapports plastiques des volumes.

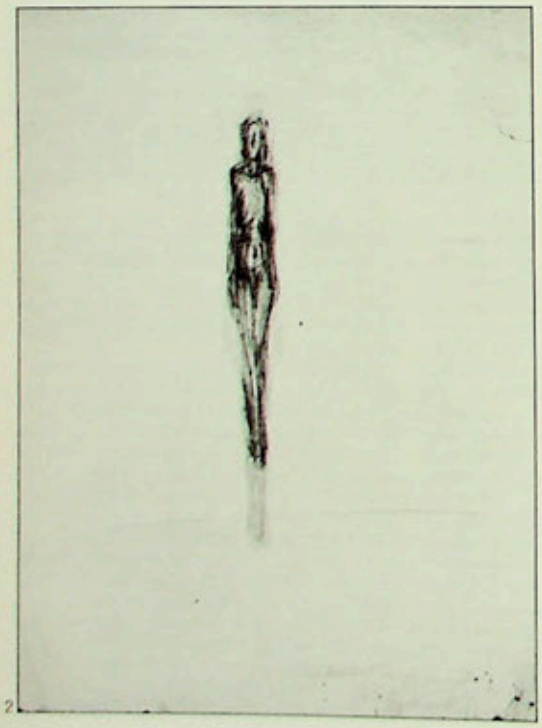
Après environ six ans d'effort, désespérant d'arriver jamais à produire une sculpture qui traduise sa vision, il renonça pour un temps à ce travail. Il se consacra alors à des œuvres d'imagination et au Surréalisme, encore qu'il n'ait pratiquement pas fait de dessins surréalistes. L'esquisse du fameux « Palais à 4 h. du matin » (voir page 20) est faite d'après la sculpture terminée et n'en est pas le projet.

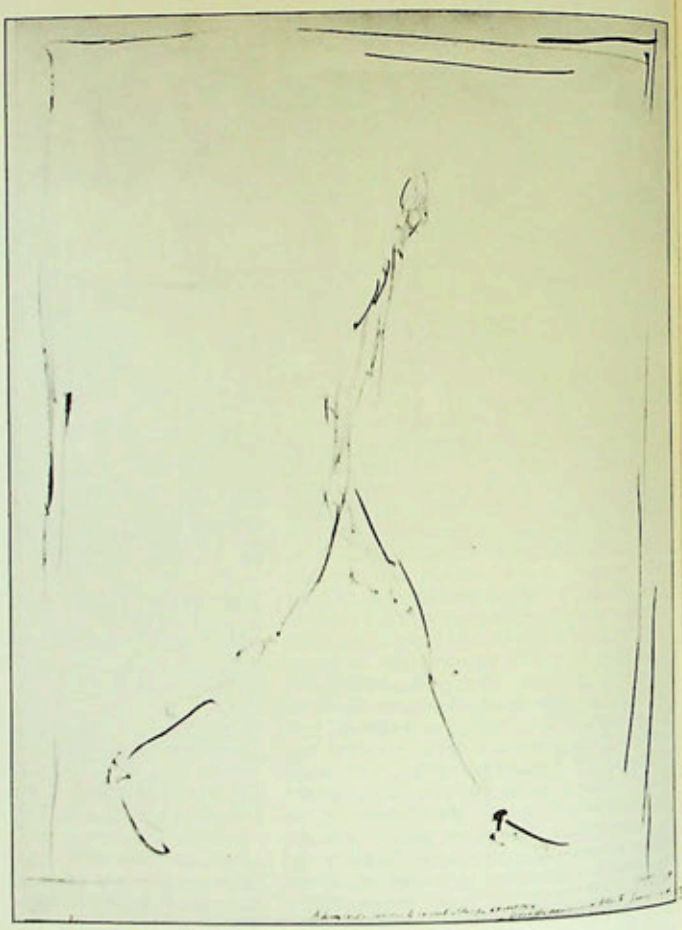
Après s'être retiré de son association avec les surréalistes, qui n'était de son propre aveu qu'une parenthèse superficielle, Giacometti était libre et finalement prêt pour la création austère, ardue et durable de l'œuvre de sa vie. Le projet était de prouver que la sculpture était encore possible, et non seulement possible mais inévitable. Pour le réaliser, il était évident que le dessin aussi devait être possible et inévitable. A cette fin, Giacometti a choisi la voie la plus difficile, mais aussi la plus noble. Il a choisi le sujet le plus familier, banal et conventionnel, le plus éculé et démodé de tous, c'est-à-dire l'être humain tout simplement, mais en lui donnant de la vie, du merveilleux, de la beauté. Pour y réussir comme il l'a fait, il fallait une qualité de génie et une détermination totalement désintéressée que présente rarement la condition humaine.

Vers 1946, Giacometti s'était épanoui une fois pour toutes comme artiste, tant comme sculpteur, que dessinateur et peintre, ces trois activités étant pour lui inextricablement liées et l'accomplissement de l'une dépendant des deux autres. A partir de ce moment, plus rien dans les dessins ne suggère la prédominance de la sculpture. L'impact de ces dessins, même lorsqu'ils sont intimement liés à l'innovation esthétique particulière de Giacometti en matière de sculpture, ne dépend pas de la présence des sculptures elles-mêmes, parce que le dessinateur était capable d'exprimer indépendamment ce que le sculpteur avait accompli et vice versa.

Dans tous les dessins, même les moindres, des vingt dernières années de Giacometti, son être unique est vitalement présent. En consacrant toute sa volonté consciente à la reproduction scrupuleuse de ce qu'il voyait, que l'objet se trouvât actuellement sous ses yeux ou seulement dans sa mémoire, Giacometti a donné libre cours à sa nature la plus profonde, lui permettant de s'exprimer dans un acte de création spontané et physique. Et c'est précisément ce détachement de la personne face à sa propre création, au moment même où celle-ci a lieu, qui permet à une œuvre d'art de s'identifier à son objet, tout en constituant une transfiguration merveilleuse de la personne et







1 *Tête de Diégo, 1948*
Crayon sur papier blanc, 49 × 30,5 cm.
Collection: Sir Robert et Lady Sainsbury, Londres

2 *Femme debout, 1950*
Crayon sur papier blanc, 61 × 47 cm.
Collection: Max Ernst, Paris
Inscription de l'artiste en bas à droite:
« Pour Max Ernst, très affectueusement,
Alberto Giacometti ».

3 *Homme qui marche, 1950*
Huile sur papier crème, 68 × 51 cm.
Collection: James Lord, New York
Au verso: Personnages dans un paysage
Inscription de l'artiste en bas à droite:
« A James Lord, en souvenir de sa visite à
Stampa, le 6 août 1964, très affectueusement,
Alberto Giacometti ».

4 Tête d'Homme, 1950
Crayon de couleur sur carton, 26×6,2 cm.
Collection: Pierre Matisse, New York

5 Auto-portrait, 1954
Crayon sur papier crème, 40×30 cm.
Collection: Erica Brausen, Londres

6 Trois pommes sur une table, 1954
Crayon sur papier crème, 31,7×24 cm.
Collection particulière

de la technique de l'artiste. On peut dire sans exagération que les traits vibrants et rapides des dessins de Giacometti peuvent procurer le même plaisir esthétique que les notes d'un quatuor de Beethoven, ou les mots d'un sonnet de Keats, qui les uns et les autres tirent leur qualité du caractère sensuel de leur composition.

Dans l'art de Giacometti, description et conception sont une seule chose. Il a redonné vie et sens au vieux dicton grec disant que l'art ne consiste qu'à imiter. Et à une époque où presque tous les autres artistes de grand talent ont cherché à exploiter l'émotion et l'intuition, Giacometti s'est appliqué obstinément à la transcription littérale des apparences. Sa grandeur se trouve dans l'humilité avec laquelle il les approchait et son originalité dans son respect total de leur unicité. Chaque jour, la chaise la plus familière, la pomme la plus banale était pour lui la source toute nouvelle d'une surprise et d'un plaisir presque surnaturels, sans mentionner les changements troublants et angoissants qu'il voyait, par exemple, dans le visage de son frère Diego, de qui il était inséparable et dont il a fait des centaines de portraits. Il disait souvent qu'il pourrait passer mille ans à dessiner toujours le même objet sans même commencer à en épuiser les ressources.

« Pour moi », expliquait-il, « la réalité reste exactement aussi vierge et inconnue que le premier jour où quelqu'un a essayé de la peindre ».

Cézanne conseillait aux jeunes peintres de retourner chez eux dessiner les tuyaux de leur poêle. Giacometti suivit ce conseil à la lettre et prouva par son tempérament esthétique qu'il l'avait compris et mis à profit. Tous les deux étaient des hommes humbles et solitaires, connaissant la noblesse innée des choses humbles et le sentiment de solidarité qui naît de la solitude. La solitude de l'artiste était capable d'assumer l'inévitable solitude de toute chose, de l'absorber et de lui rendre la fraîcheur et la grandeur d'une présence aimée que l'on ressent toujours autant que la première fois. Face à une pomme ou au pli d'une étoffe, Giacometti et Cézanne étaient capables de se libérer de

1

2

1 Portrait de la mère de l'artiste, 1963
Stylo-bille sur papier crème 29,5×49 cm.
Collection particulière

2 Portrait d'Henri Matisse, 1954
Crayon sur papier crème, 47,6×31 cm.
Collection: Annette Giacometti, Paris

3 Vase de Zinias, 1959
Crayon sur papier crème, 49,7×32 cm.
Collection: Wilder Green, New York

4 Femme debout, 1950
Crayon de couleur sur carton, 31×5,5 cm.
Collection: Pierre Matisse, New York

5 Tête d'Homme, 1954
Crayon sur papier crème, 17,7×7.3 cm.
Collection particulière
Au verso: La mère de l'artiste

toute idée préconçue et de tout motif ultérieur. Dans la mesure où une pomme est unique, elle devient l'objet d'une concentration désintéressée, consciente de la solitude universelle des choses, et alors, mais alors seulement, cet objet témoigne du fait que la solitude des hommes et celle des choses est la même. Une simple pomme peut donc assumer la configuration et l'identité du cosmos.

Il paraît certain que l'irascible et solitaire maître d'Aix-en-Provence reconnaîtrait et accepterait une paternité spirituelle et artistique dans l'œuvre d'Alberto Giacometti.

Les sujets des dessins de Giacometti lui étaient toujours suggérés par les choses mêmes qui l'entouraient, les objets de ménage familiers de son atelier et de sa maison, les rues et les paysages parmi lesquels il passait sa vie sédentaire mais passionnée. Il s'intéressait surtout aux gens, au phénomène presque terrifiant de la présence humaine, au regard vivant de la conscience et de la connaissance. Il aimait les objets que les hommes avaient fabriqués, qu'ils utilisaient et parmi lesquels ils vivaient. Il n'avait pas besoin d'un monde imaginaire ou mythologique. Les arts décoratifs ne l'intriguaient nullement. Le symbolisme et le surnaturel le laissaient indifférent. Toutes ses forces étaient concentrées avec un discernement parfait sur le spectacle merveilleux du réel. La fascination constante du réel ne connaît pas d'illustration plus belle et plus éloquente qu'un dessin de Giacometti.

Il était obsédé non seulement par la totalité de l'espace ambiant, mais aussi par les phénomènes de la distance et des proportions qui en découlent. Il répétait sans cesse qu'une personne aperçue de l'autre côté de la rue « avait seulement l'air » d'être de grandeur nature parce qu'on le savait, mais que son image réelle n'était pas plus grande qu'une épingle. Il le démontrait en renfermant ce minuscule espace entre ses doigts rapprochés de ses yeux. Il disait aussi que les détails que l'on croit voir dans l'apparence d'une personne à une certaine distance, ressortent davantage de l'imagination que de l'expérience visuelle. L'ambition de Giacometti était de surmonter cette

(Suite en page 92)

1-2 *Jean Dewasne : Environnement « Mythia 71 », à la Galerie Creuzevault. Les rythmes colorés sont reflétés par le plafond et transposés comme dans un miroir d'eau.*

jean dewasne: le problème du mur

Un entretien au magnétophone avec Jacques Putman

DEWASNE. Les théories de base que j'ai élaborées dans les années 49/50, et qui vont nous servir ensuite pour parler de la peinture murale...

JACQUES PUTMAN. Quand on pense à votre peinture, on sent la mise au point d'un vocabulaire susceptible de résoudre le problème mural, la relation avec l'architecture. A partir de quelle époque, à travers quelle pensée et comment avez-vous précisé ce vocabulaire pictural formé de couleurs simples, de formes définies et d'absence de troisième dimension?

D. Je suis parti comme tous les jeunes peintres de ma génération, je suppose, du cubisme; ce cubisme s'est simplifié peu à peu, et s'est coloré de plus en plus. D'autre part lorsque nous avons réfléchi au fondement même de la peinture, je suis arrivé à cette idée: la peinture ne serait totalement abstraite que lorsque la troisième dimension serait éliminée.

P. Troisième dimension que le cubisme conservait encore.

D. On peut imaginer une peinture « abstraite » qui soit à trois dimensions, comportant toujours des illusions de profondeur; à mon avis ce n'est pas tout à fait une peinture abstraite, puisqu'il y a troisième dimension suggérée.

P. Pour vous la peinture serait donc un jeu à deux dimensions, de formes à deux dimensions, qui se répéteraient, qui se reprendraient, qui s'enchaîneraient, sans donner aucune perspective, ni par la couleur, ni par la forme, ni par la ligne.

D. S'il y a encore un aperçu de troisième dimension, il y a illusion, donc il y a mensonge. Pour éviter cela, il faut un système de grammaire plastique fondamentale: toutes les formes que l'on dessine entraînent avec elles des formes négatives. Je dessine une forme sur un plan, en réalité j'en dessine deux, celle qui est à l'intérieur et celle qui est à l'extérieur. Il faut qu'à un certain moment je puisse fixer mon attention sur une forme quelle qu'elle soit, celle d'à côté devenant négative. Je fais passer mon œil, je fixe l'attention ailleurs, celle qui était négative devient positive, celle qui était positive devient négative. A ce moment-là, j'ai un système de formes sur un plan qui sauvegarde le plan et qui élimine la troisième dimension.

P. Vous avez d'abord étudié ce principe sur des tableaux de chevalet, c'est-à-dire de petit format, à quelle époque avez-vous fait votre première tentative sur le mur?

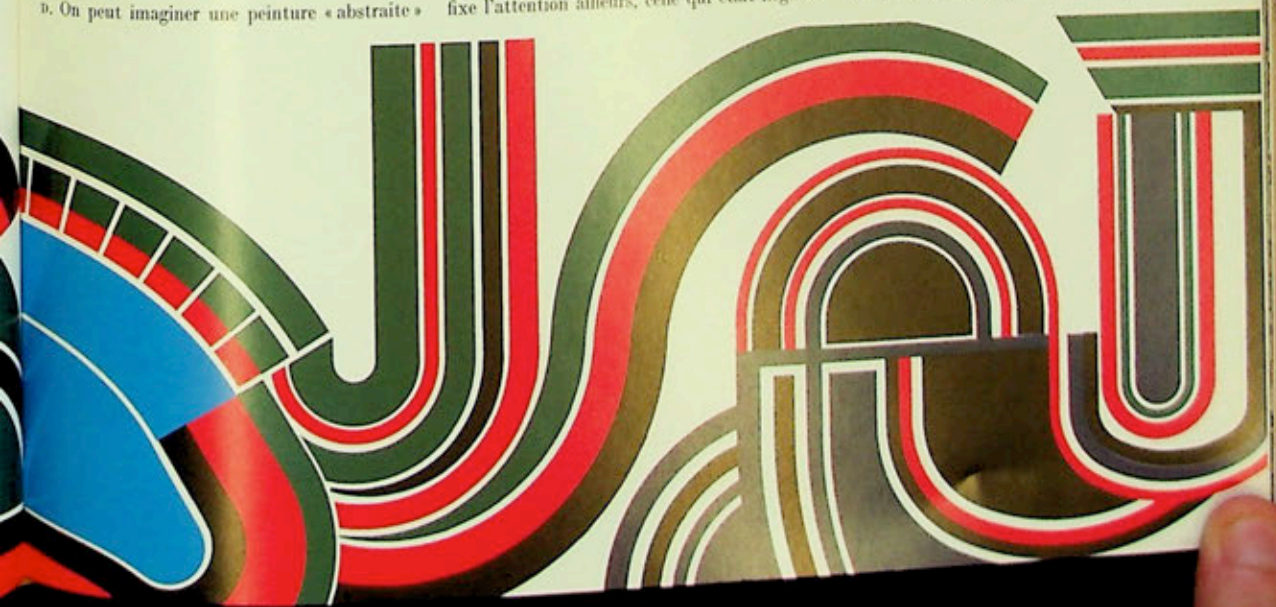
D. Dans les années 49/50, je n'avais pas de mur, je ne pouvais pas faire de tentative réelle. Vous avez derrière vous un tableau qui a été exposé à la Fondation Maeght, il y a 4 ou 5 ans quand on a fait l'exposition « 1945-1955 ». C'est un tableau qui date de 49, c'est le tableau le plus simple que j'ai fait; il ne reste que le rouge, le noir et le blanc, et je suis sur un plan. J'ai été obligé de prendre un grand format pour que la chose soit claire; la même chose en petit, n'aurait pas été aussi évidente.

P. L'idée de la confusion vous a toujours préoccupé puisque vous dites: « Une idée plastique non réalisée est brumeuse, est toute confusion, elle n'existe pas, elle ne vivra que par la matérialité de la réalisation. » D'où l'obligation de faire un grand format pour vraiment toucher le mur?

D. Pour que les événements soient clairement exprimés.

P. Et quand vous êtes-vous senti prêt à aborder le mur?

D. J'étais toujours disposé, apte à faire des choses sur le mur, mais je ne pouvais pas matériellement; et à l'époque aucun des architectes ne nous aurait demandé quoi que ce soit. Le Corbusier, quand il avait quelque chose à faire, il le faisait lui-même, il n'a jamais eu l'idée de nous demander à nous, peintres, et les autres architectes certainement pas non plus. Ce qui



1 « *Le tombeau d'Anton Webern* », « *Antisculpture* », 1952.
2 « *Empédocle* ». *Peinture. 1 m. 70 × 3 m. 60.*

fait que les tableaux que j'ai faits dans les années 50/60, pour la plupart, auraient pu devenir des murs, mais je n'ai fait que des tableaux normaux parce que, à l'époque, je ne pouvais faire que ça.

P. Et l'idée de réaliser aujourd'hui ces anciens tableaux sur des murs vous séduirait-elle?

D. Je pourrais très bien reprendre les mêmes thèmes; il y aurait évidemment une transposition à faire: moi-même j'ai évolué et la technique a évolué; on a de nos jours des possibilités techniques que je n'avais pas à l'époque et qui donneraient beaucoup plus de force à ces idées-là.

P. Au départ vous peigniez au ripolin?

D. Au départ, il y avait une chose primordiale «que les tableaux durent»; je ne voulais pas que mes tableaux disparaissent tout de suite. Alors je faisais mes couleurs moi-même, en me renseignant, en essayant d'appliquer les formules industrielles bien entendu, mais avec les vernis les plus purs possible et avec les pigments hollandais les plus purs possible dont je retirais l'huile de lin, que je remplaçais par des formules plus adéquates qui me donnaient cette apparence lisse.

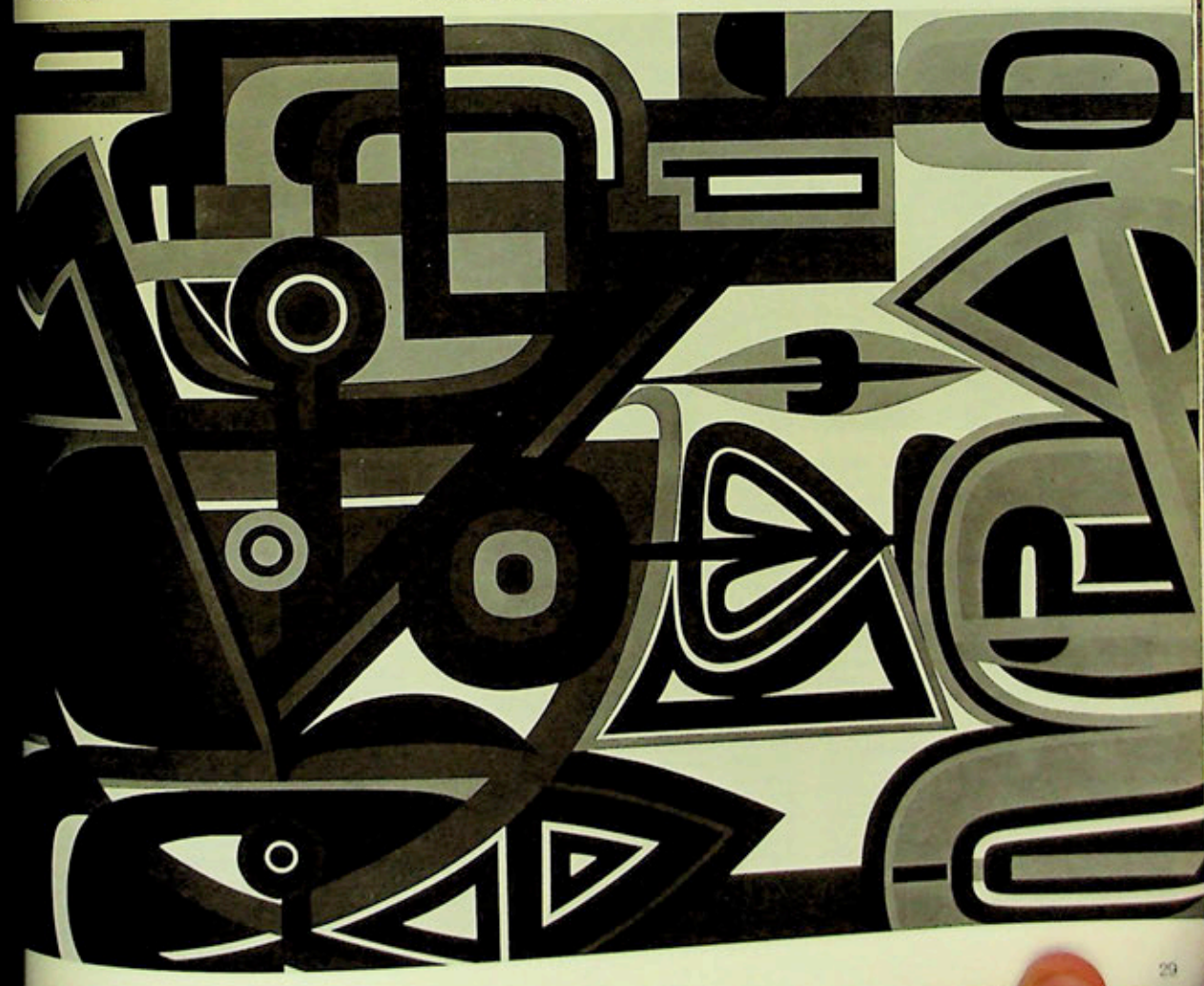
P. Pour réaliser des œuvres aussi immenses que ce que vous avez montré à Grenoble, peut-être le plus grand tableau du monde (pages 30-31), il fallait d'une part des aides, et d'autre part une technique absolument certaine, tout à fait mise au point. Quel est votre système de mise au point?

D. Je commence par faire des gouaches que je n'expose jamais, qui sont des gouaches assez rapidement faites, c'est-à-dire en deux ou trois après-midi; je ne me soucie pas si les lignes sont vraiment droites ou si les courbes ne sont pas très justes, ou la couleur. Je jette en somme l'idée d'organisation, les structures de l'œuvre. Pendant que je fais la gouache il y a des choses que je sais mauvaises, qui m'embêtent, mais puisque j'ai envie de les faire, je les fais, pour m'en débarrasser, pour m'en décharger.

P. Comme le musicien ferait la partition totale quitte à la retravailler plus tard...

D. Après je laisse ces gouaches dans des cartons pendant plusieurs mois; et un beau jour je sors le carton, j'ouvre et je les regarde. A ce moment me saute aux yeux ce qui ne va pas, ce qui est à rejeter et je commence à faire des dessins très purs, très stricts, vraiment très rigoureux. J'élimine tout ce qui me semble parasitaire, insuffisant; j'organise les structures de l'œuvre. Cela demande des semaines pour un seul dessin. A partir de ce dessin, je fais une petite toile pour voir exactement ce que ça donne; après je peux faire un soixante, un cent vingt, et éventuellement certains des thèmes peuvent donner des grandes fresques. Pour les grandes fresques, je fais un dessin qui est faux au départ, qui ne semble pas juste au départ, parce que je sais que cela va être multiplié par dix; et que donc une bande disons jaune citron, une bande très éclatante, quand elle est multipliée par dix doit être un peu moins que dix; et une bande sombre doit être un peu plus de dix. Il y a une espèce de correction à faire. Ici se définit la construction profonde de l'œuvre. Les formes apparentes s'appuient sur un réseau de tracés régulateurs flexibles lui-même sous-tendu par un second tracé invisible. C'est là que jouent les proportions linéaires et les géométries de surfaces. Ensuite entrent en force les systèmes topologiques qui régissent l'organisation et les enchaînements, les positions et l'articulation des ensembles.

Parallèlement à cette élaboration de la surface et des formes s'effectue la métrique des groupements colorés. On y manipule des «proportions de proportions», des rapports de rapports, des



contrastes de contrastes. La couleur est analysée quantitativement selon des notions de luminosité, de pureté, de chromaticité; et toujours en liaison avec les autres ensembles colorés. Les calculs sont faits à partir du rouge 700 m μ, du vert 546 m μ et du bleu 435 m μ.

F. Cette mise au point est purement sensible?

D. Je la fais sur le dessin, et après, quand elle est agrandie dix fois et qu'elle donne les 1200 m² que vous avez vus à Grenoble, bien je n'ai plus aucune correction à faire: les bandes avaient exactement les largeurs voulues, les quantités étaient exactes.

F. Quand vous avez fait « La Longue Marche », c'était l'incorporation d'une fresque à une architecture qui existera vraiment. Tandis qu'à Grenoble, le problème architectural était posé d'une autre façon puisqu'on vous avait donné une sorte de marché, d'énorme salle, de hall à occuper totalement sans aucun souci de l'architecture; vous est-il plus agréable de travailler avec un architecte qui vous laisse toute liberté ou dans un espace donné?

D. Voilà le problème de ce qu'on a appelé l'intégration des arts et qui me semble un problème tout à fait faux et très mal posé. Si j'ai affaire à un grand architecte qui fera un bâtiment qui déjà au départ, sur les plans, promet d'être très beau, et si cet architecte fait appel au peintre dès le début, on peut imaginer une collaboration, et là on peut arriver à un bâtiment tout à fait exceptionnel. Pour le moment c'est purement théorique parce que ce n'est jamais arrivé; il n'y a pas d'exemple.

F. Pour « La Longue Marche », racontez-moi la genèse (pages 32 et 33).

D. Je dois la faire dans un bâtiment scolaire; on ne peut pas blâmer l'architecte, il a des prix très bas, des impératifs auxquels il doit se soumettre, il doit employer des éléments préfabriqués, ce qui fait que son architecture, il le sait lui-même, n'est pas spécialement géniale. Après, il me demande de faire quelque chose sur un mur. Il n'y a aucune collaboration possible, je ne m'occupe même pas de l'architecture, et je n'ai pas à m'en occuper puisqu'on sait de toutes les façons que c'est une architecture médiocre. Alors je vais essayer de donner sur ce mur mon poème le plus beau, ma symphonie la plus belle avec les sons les plus forts, créer le monde plastique le plus élevé que je puisse créer, sans m'occuper du reste.

F. Rendre les choses moins médiocres grâce à un effort maximum; et dans les ensembles urbains?

D. On peut imaginer des villes de 50, 100 000 habitants dans lesquelles on demande aux sculpteurs, aux peintres d'agir. Alors, je ne vais pas du tout essayer de m'intégrer dans la ville; qu'est-ce que cela veut dire être intégré dans la ville? être gris? être poussiéreux? faire quelque chose dont on ne s'aperçoive pas? Pas du tout, je vais essayer de donner le plus gros coup de gong possible, le coup de sirène le plus terrible, faire la chose la plus étonnante, celle qui va surprendre, qui va choquer.

F. La répartition éparse d'une œuvre dans la ville ne vous paraît pas du tout satisfaisante?

D. Dans une ville tout ne peut pas être au même tonus, il y a certains endroits où les architectes, les urbanistes décident de créer des points forts.

Sous les coupoles de la Bibliothèque Municipale de Grenoble, l'environnement « Grenoble 70 ». 1200 m².

P. Là, y a-t-il une collaboration avec les architectes qui vous montrent les plans de la ville?

D. Dans les cas présents, je ne sais pas s'ils seront réalisés; oui, on en est encore au stade du plan; alors, il peut y avoir collaboration.

P. Et l'endroit dans lequel vous voulez taper le plus fort possible, le voyez-vous comme un endroit de réunion pour la population, comme une place, comme un endroit de passage?

D. Je crois aux endroits de passage et de réunion, aux marchés, aux forums en plein air, aux endroits sportifs. La collaboration avec l'architecte, c'est comme deux boxeurs face à face. Il faut être deux pour faire le match de boxe; pour qu'il soit beau, réussi, on tape le plus fort l'un et l'autre; si c'est l'architecture qui disparaît sous la peinture, tant pis pour elle; si c'est la peinture qui disparaît sous l'architecture, c'est tant pis pour le peintre; mais c'est comme cela que je conçois la collaboration, et chacun donne le maximum; il ne s'agit pas d'une petite chanson au pipeau...

P. Des peintures en plein air?

D. Là ce sont des plein air mais on peut imaginer des grands halls, avec des peintures intérieures, qui seraient d'un autre caractère, peut-être plus intime. Celle que vous avez vue chez Creuzevaut est pour l'intérieur. Je l'ai faite sur duralinox, le fond est en métal, mais légèrement mat, ce qui lui donne une intimité que ne donnerait pas l'acier inoxydable.

P. Avez-vous déjà vécu ce contact de votre œuvre et du social? quelles sont les réactions?

D. Jusqu'ici ce n'était qu'un public préparé, et je n'ai qu'à m'en louer. Je ne sais pas très bien ce qui se passe au stade de glace de Grenoble, par exemple, où il y a le panneau dans l'entrée: les gens viennent voir des courses cyclistes, des matches de hockey; je ne peux pas vous dire exactement ce qu'ils pensent; il y en a, je suis sûr, qui ne voient même pas le mur...

P. Vous croyez à une sorte d'imprégnation du public?

D. L'important, c'est que l'artiste atteigne au plus haut niveau de contact de l'œuvre et du spectateur; à ce moment-là, tous les niveaux intermédiaires se créent automatiquement. Une chose me semble à dire: quand on fait une peinture murale, il ne s'agit pas du tout de prendre une gouache, et de dire: il faut que cela ait 25 m de long ou 50 m de long et puis je vais l'agrandir, il faut avoir un sujet plastique qui a besoin de ces dimensions pour se déployer.

P. Et ce support, vous le trouvez dans certaines de vos gouaches, à l'exclusion d'autres?

D. Il y a des idées, des idées de formes, des idées graphiques, des signes qui sont dans mes gouaches préparatoires et qui ne pourront se déployer vraiment que sur 50, 20, 30 m. Le fond de l'affaire, c'est d'avoir un sujet plastique qui a besoin de grandes dimensions. Je vais vous raconter l'histoire de ma première peinture murale, elle a seulement 9 m de long: c'était « L'Apothéose de Marat »; je l'ai faite en 1951, les Éditions de Minuit venaient d'éditer les œuvres choisies de Marat; j'ai lu cela, et j'étais

1 *Au Musée Municipal d'Art Moderne de Paris, « La Longue Marche ». Longueur : 50 m.*
2 *Ballet de Sara Pardo, dans l'environnement de « La Longue Marche », au Musée d'Art Moderne.*
3 *Jean Dewasne devant « La Longue Marche ».*

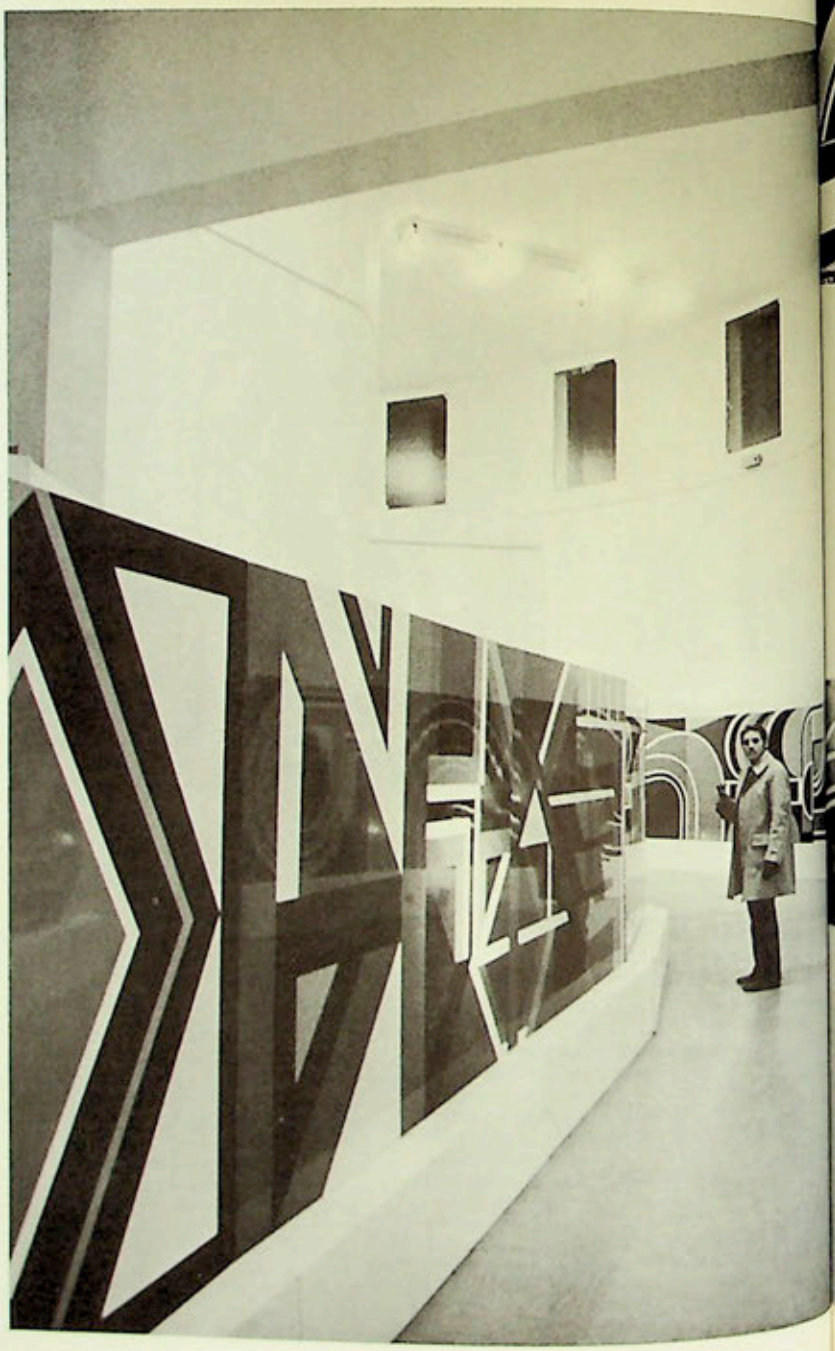
très emballé par ce Marat qui est un homme extraordinaire, extrêmement intelligent, extrêmement lucide, qui n'est pas du tout le vilain sanguinaire qu'on a voulu décrire, un homme tout à fait remarquable, qui savait que Mirabeau trahirait avant que Mirabeau ait songé lui-même à trahir. J'étais enthousiasmé, j'étais plein de ce sujet, des idées de Marat dans ses fameux articles quotidiens. Toutes les gouaches que je faisais, c'était Marat; pendant ces semaines-là, je ne pouvais pas faire un petit tableau normal. J'ai pu acheter des plaques d'isorel; un ami m'a prêté son atelier. Il y a sept ou huit plaques les unes au bout des autres pour faire cette « Apothéose de Marat ». Personne ne me l'avait demandé, j'avais besoin de ce format pour m'exprimer. Après, l'œuvre a fait le tour de l'Europe; et un monsieur m'a demandé de la refaire, car elle avait été abîmée au cours des voyages; il m'a fait un mur en aluminium et je l'ai réalisée à Knokke le Zoute, chez M. Louis Bogaerts. Ce monsieur sachant qu'il avait cela, a fait sa maison autour, par rapport à cette œuvre-là, pourquoi pas? Pourquoi est-ce le peintre qui vient en second et l'architecte en premier? L'architecte peut arriver quelquefois en second.

P. Vous avez appelé beaucoup de vos sculptures « antisculpture », comme celle-là qui date de 1952: « Le Tombeau d'Anton Webern » (p. 28); il y a presque vingt ans, vous étiez lié à l'idée de l'« anti »?

D. Ce n'était pas par « anti », c'était par honnêteté. Voici le principe de l'antisculpture: je partais du vocabulaire plastique élaboré sur le plan, ensuite je me suis demandé pourquoi faire toujours cela sur des plans plats, pourquoi pas sur des plans qui évoluent dans l'espace tout en sauvegardant les deux dimensions de la peinture. J'ai trouvé des formes toutes faites dans l'industrie qui m'ont servi de support, et sur lesquelles j'ai peint comme si c'était des tableaux. Je suis peintre, je ne suis pas sculpteur.

P. Cette idée des antisculptures, de la forme qui se déroule dans l'espace, aimeriez-vous l'appliquer à l'architecture?

D. J'espère un jour. Une antisculpture pourrait être une pièce, ou un hall d'entrée, ou une pièce de méditation, des grands murs avec des rythmes de hauts reliefs et des plans qui se combinent. Je tenterais de poser pour l'architecture le problème des deux dimensions en peinture. Pour des surfaces murales colorées qui circuleraient dans l'espace, il est encore plus essentiel, parce que dans ces formes complexes, bombées, creuses, si je rajoutais une illusion de troisième dimension, il y aurait confusion totale. Il faut que je sois encore plus sévère et rigoureux; il n'y a plus de véritables parallèles sur



2

3

ces antisculptures; il n'y a plus de vraies droites. Je suis dans une géométrie dans l'espace tout à fait différente, qui bouge tout le temps. Le tableau qui est à l'intérieur, il rentre, s'interpénètre quelquefois avec le tableau qui est à l'extérieur, à travers les fentes, les courbes, les hublots...

P. Qu'allez-vous faire pour la Régie Renault? Des antisculptures?

D. La Régie Renault m'a proposé de trouver des pièces, des objets fabriqués par Renault qui me conviennent. Justement pas les carrosseries, parce que je ne voudrais pas qu'on reconnaisse la forme. Si on reconnaît la forme, on est gêné, et le créateur et le spectateur, par l'utilité de l'objet. Alors j'ai choisi des objets que le grand public ne connaît pas. On me les prépare, et je vais peindre dessus comme si c'était des tableaux. C'est le dialogue immédiat de l'objet au créateur. C'est pourquoi je dois vivre constamment avec ces formes, je dois les avoir tout le temps avec moi.

P. Combien en ferez-vous approximativement?

D. Pour Renault, je pense en faire une quarantaine; chaque chose sera unique, bien entendu.

P. Pour en revenir à l'édition des deux antisculptures que nous avons faites ensemble, est-ce que vous croyez à un problème social à travers le multiple, ou croyez-vous à ce problème à travers l'architecture?

D. Le problème du multiple n'est pas le problème de l'architecture; il s'agit d'introduire une œuvre d'art chez des gens qui n'ont pas des moyens financiers énormes et qui ne peuvent pas avoir d'œuvres d'art originales uniques chez eux, pour un prix relativement moyen. Dans une ville, c'est la société qui sera là en foule; un habitant peut s'isoler sur un banc et regarder l'œuvre individuellement, mais en réalité elle s'adresse à la foule de la ville, aux habitants de la ville; le multiple va s'adresser aux mêmes habitants dans leurs maisons, dans leurs cellules familiales, dans l'intimité de leur vie privée. Donc, le multiple doit avoir une sonorité, un but qui s'adresse plus directement à l'individu plutôt qu'à la foule et à la masse. Là l'artiste a une très grande responsabilité, parce qu'il ne s'agit pas du tout, sous prétexte que c'est un multiple, de prendre un fond de tiroir, une gouache comme ça, et de l'arranger, mais il faut que l'artiste fasse presque ce qu'il a de mieux en lui; les meilleurs projets qu'il a pu élaborer, c'est ceux-là qu'il doit prendre pour faire un multiple. L'artiste peut se tromper sur une œuvre unique qui est chez quelqu'un, mais s'il se trompe sur un multiple à trois cents ou à trois mille exemplaires, la responsabilité est terrible. Il faut que l'artiste donne le meilleur.

P. Philosophons un instant; vous dites que « le peintre doit ruser avec la peinture, il faut libérer la matière ». Ce qui est surprenant dans ce texte, c'est que vous affirmez que « l'œuvre commencera dans une sorte de non-pensée, car c'est elle-même qui va donner ses signes et ses significations ». Or, extérieurement, pour quelqu'un qui voit votre peinture qui s'apparente disons à une tradition de construction, ce point de départ intuitif paraît étrange et contradictoire.

D. Je dis que l'œuvre commence dans une sorte de non-pensée, c'est-à-dire au moment où vont s'élaborer les structures et les formes qui vont évoluer et se développer vers l'achèvement; en cours de travail, les événements plastiques

(Suite en page 50)

Deux tableaux de Piero di Cosimo

Les récentes études sur la peinture de la Renaissance ont redonné goût et valeur à l'art de Piero di Cosimo, un des maîtres les plus originaux de l'Ecole Florentine. Riche d'esprit inventif, élégant sous son insolite excentricité, il est un des plus exquis poètes de l'art figuratif.

Il est donc intéressant et agréable de porter à la connaissance des amateurs et curieux d'art, les œuvres de ce peintre, surtout quand elles contribuent à le faire mieux connaître.

Après avoir fait germer de nouvelles manières et fermenter des idées d'avant-garde, Piero di Cosimo au début du XVI[e] devança la nouvelle génération d'Andrea del Sarto, Pontormo, Rosso et oscilla entre l'emballement du génie et les souvenirs traditionnels. Mais son amour naturel pour l'art joint à un instinctif désir d'extravagance le portent à être novateur parmi les novateurs.

Dans le premier tableau qui représente la Vierge, l'Enfant et saint Jean, 62 × 47 cm, le groupe des personnages s'accorde admirablement avec le paysage. La richesse des couleurs et la luminosité accentuent le soin et la recherche des détails. Les appartenances à Léonard de Vinci sont subtiles et n'apparaissent que de loin en loin. Plus senti en revanche est le fruit de l'amitié du peintre avec Raphaël. L'admirable paysage qui sert de fond rappelle celui de « l'Immaculée Conception et les Saints » conservée aux Offices à Florence, l'iconographie de la Vierge se rapproche de celle de la Madone du tondo de San Diego et de celle du tondo de San Paolo. Comme époque nous sommes vers 1510.

Vierge, Enfant et saint Jean. 62 × 47 cm.

Vierge, Enfant et Anges. Diamètre 88 cm.

L'autre tableau, « La Vierge, l'Enfant et trois Anges », bois, 88 cm de diamètre, rappelle le thème de la composition de la Vierge Cini, mais ici la scène se développe avec plus d'ampleur, d'une harmonie plus ample avec un délicieux et poétique paysage. L'ange à la flûte à gauche est le même modèle que celui que nous retrouvons dans le tondo de Leningrad et dans celui de la Galerie Borghèse, mais il est exécuté ici avec beaucoup plus de maîtrise et de connaissance picturale.

L'harmonieux dessin des visages est d'une ligne anti-classique avec un soupçon de caprice maniériste, tandis que le groupe château et maisons accrochés à la colline rappellent des motifs d'inspiration flamande. Les couleurs sont vives, de rapports contrastés comme les aimait l'artiste. Là encore nous sommes vers 1510.

Dans ces deux œuvres, la qualité inimitable de la peinture de Piero di Cosimo se manifeste au plus haut niveau. Pourtant classées dans la particulière ambiance florentine, l'ambiance de Botticelli, Filippino, Ghirlandaio, elles se singularisent généralement et font ressortir l'originale personnalité de l'artiste qui avec son extrême et poétique fantaisie influença une grande partie de la peinture italienne du XVI[e] siècle.

F. Shaner

Communiqué

L'ŒIL

du décorateur

76

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

1 *Des fenêtres de l'appartement vue s'étend, jusqu'au monument Victor-Emmanuel Ier, sur l'un ces vieux quartiers de Rome où sont superposés, au cours des siè les monuments antiques, les égl médiévales et les palais Renaissa*
2 *Dans les combles du palais, galerie sur laquelle les salons nent de plain pied a été amén autour d'un patio triangulaire.*

Photos : Marc Lavrillier - Enquête : Charente del Castillo

FASTES ROMAINS

Au dernier étage d'un palais construit au XVI^e siècle dans les parties hautes du Théâtre de Marcellus, entre le Tibre et le Monument à Victor-Emmanuel, l'installation photographiée ici restitue le faste des grandes demeures romaines de jadis. Les plafonds Renaissance à caissons, les consoles baroques et les fauteuils rococo en bois doré, les tapis d'Aubusson et les dallages de marbre composent un décor somptueux, accordé à la rare qualité des retables florentins et des « vedute » du XVIII^e siècle qui alternent sur les murs tendus de damas

1 *Le sol du grand salon a été refait avec un pavement de marbre aux savantes arabesques ; on a préservé par contre le très beau plafond Renaissance à caisson. La grande table qui occupe le centre de la pièce est l'œuvre d'artisans français amenés en Italie par les Borghèse au XVIII^e siècle. Le plateau de marbre rouge et blanc est porté par six cariatides de bronze. Le lion de pierre est une sculpture de la Renaissance inspirée d'un modèle antique. Au fond, entre deux colonnes de racine d'améthyste, un triptyque de Matteo Pacini, « Le Couronnement de la Vierge », signé et daté 1370. La cheminée est en marbre d'Afrique. Les fauteuils et les chaises de bois doré, dont le dossier s'orne de figures peintes, proviennent de la famille Chigi ; il ont été exécutés à Rome au XVIII^e siècle. Au premier plan, deux tabourets Louis XIV en bois doré.*

2 *A l'extrémité opposée du salon, sur le mur du fond, un « tondo » de Lorenzo di Credi représentant la « Sainte Famille », dans un cadre de Della Robbia. A droite, et à gauche, deux « Maures » vénitiens portant des girandoles. Entre deux canapés Louis XV en bois naturel, une table dont le plateau est une mosaïque de marbres polychromes.*

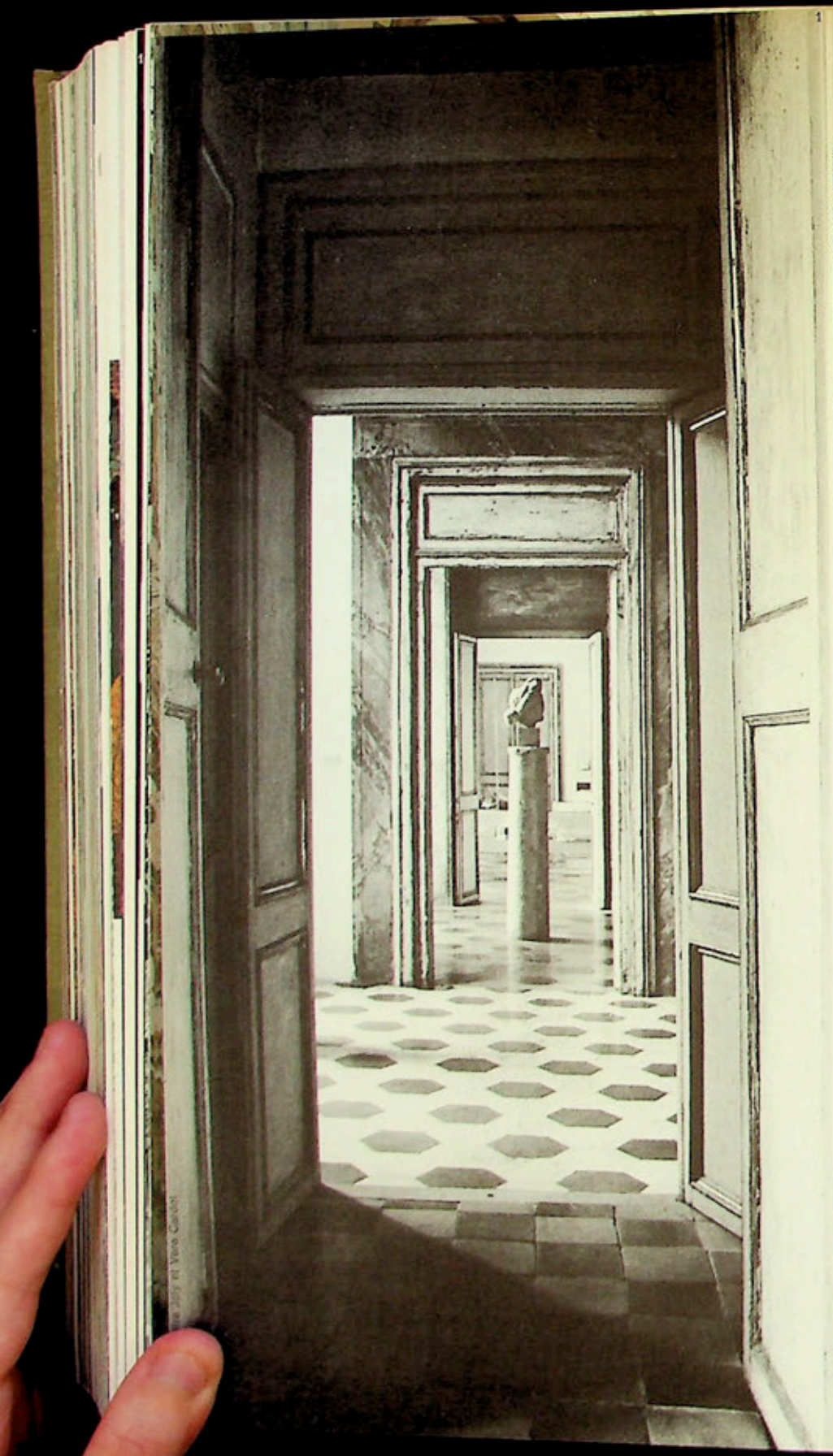
1 *et* **3** *Un autre aspect du salon. Entre les fenêtres, sur quatre grandes consoles dont le plateau de marbre est porté par des femmes et des amours en bois doré, des bustes d'empereur romain en marbre, du XVII^e siècle. Au-dessus, quatre paysages classiques de Gaspard Dughet.*

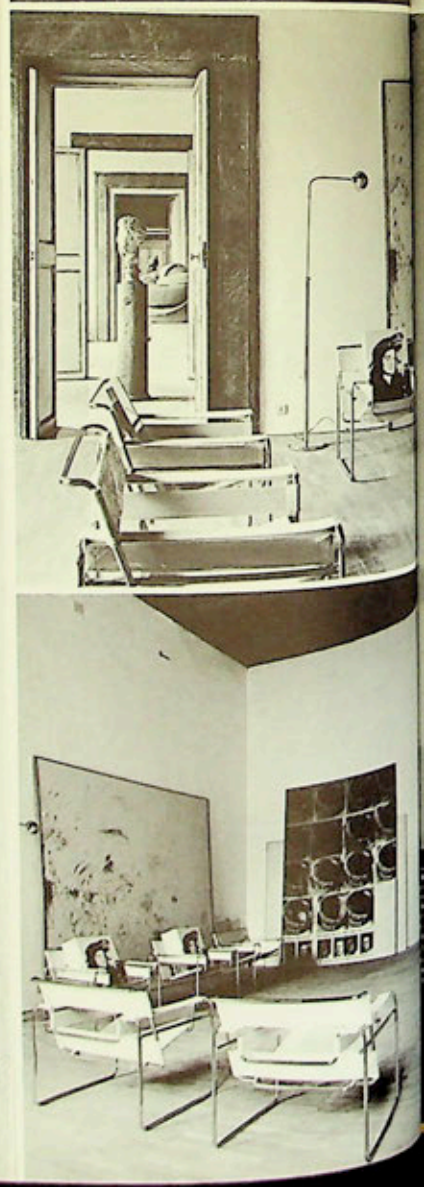
2 *Du grand salon, deux portes aux montants de marbre donnent accès à un second salon qui a conservé lui aussi son beau plafond Renaissance. Sur le mur tendu de damas jaune, deux vues de Venise par Bellotto et un Vanvittelli représentant le port de Rome sur le Tibre. Au-dessus des portes, deux tableaux de Pannini. A droite et à gauche, deux bois dorés vénitien du XVIII^e siècle représentant des personnages de comédie. Ici le sol est recouvert d'un tapis d'Aubusson du XVIII^e siècle. Au centre de la pièce, une grande table en mosaïque de marbre, flanquée de quatre banquettes aux accoudoirs galbés du XVIII^e siècle.*

1 et 4. *Ici, l'éclat des bois dorés et les couleurs lumineuses des tissus — rose, orange ou jaune — s'harmonisent avec les tons chauds des deux grandes tapisseries flamandes du XVII^e siècle qui garnissent un angle du salon. Celle qui représente des autruches porte la signature « IAN RAES ME FECIT ». Au fond, un buste en marbre de l'école du Bernin. Lustre génois en cristal de roche du XVIII^e. Les banquettes entourant la table de marbre sont garnies de satin broché ancien, orange et rose, tandis que les canapés et les fauteuils sont tendus du même damas jaune que les murs. Sur le guéridon rond recouvert d'une soierie ancienne, une collection de boîtes en émail cloisonné. Des fauteuils et des canapés Louis XV, en bois naturel ou laqué blanc, complètent l'ameublement.*

2 *Des panneaux de broderie du XVIII^e siècle, tendus sur les murs du petit salon, donnent à la pièce une atmosphère plus intime et pleine de charme. Un lustre en bois doré, une glace rocaille, des porcelaines chinoises du XVIII^e s'accordent à l'esprit raffiné de ce décor.*

3 *Comme tous les dallages de l'appartement, l'escalier a été entièrement refait en marbre. Le décor losangé du sol répond à celui de la coupole qui, elle aussi, a été redessinée.*





Un Palais intérieur

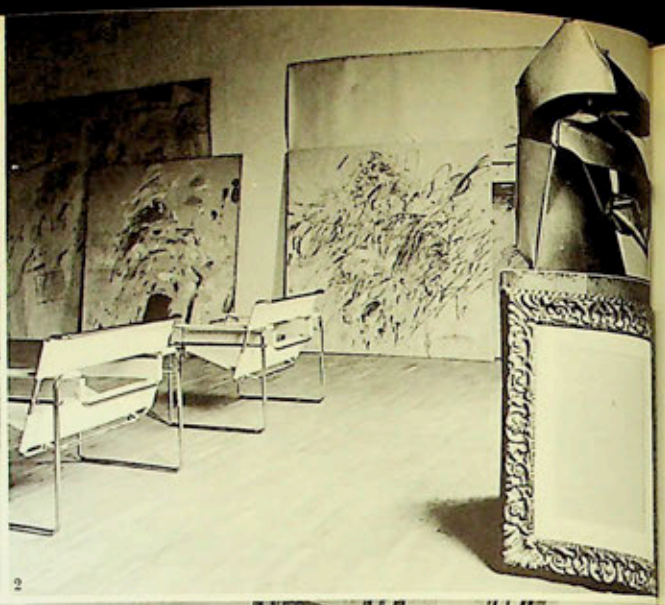
Dans un palais romain de la Via Monseratto, l'atelier d'un peintre américain

par Pierre Joly

Les classes riches et comblées se retirent parfois de la vie des villes, avant de se retirer de l'histoire. Ainsi l'aristocratie romaine autrefois, la bourgeoisie américaine aujourd'hui. Bien des palais alors deviennent des « maisons à peuple », pour reprendre l'expression admirable de Victor Hugo. Ils ont pour cela peu de dispositions, si ce n'est une seule: l'espace, mais qui est, à vrai dire, le seul besoin que les gens démunis ont de l'architecture. La hauteur sous plafond, démesurée, donne aux palais romains un faux air de pompe et de fête — et les rend pratiquement impossibles à chauffer l'hiver... Victor Hugo aimait les villes — et le peuple. D'autres, qui les aimaient moins, nommeront plus tard ces palais des taudis.

Il arrive pourtant que ces taudis retrouvent une

1 La succession des salles est rythmée par celle des doubles portes et mesurée par le dallage (ancien) de larges carreaux de céramique rouges et blancs.
2 Vu de la Via Monserrato même, l'appartement est au deuxième étage (au-dessus de l'entresol) d'un palais du XVII^e siècle transformé au siècle dernier en immeuble de rapport. Il occupe trois des côtés d'un quadrilatère, entourant une vaste cour intérieure.
3 Vue de l'atelier, qui fait l'angle, l'une des perspectives intérieures. Dans l'atelier, sur l'un des fauteuils de Breuer, éléments d'une composition d'Andy Warhol: « Jackie ».
4 Une autre perspective. Aux murs de l'atelier, une grande toile de Cy Twombly et une autre composition de Warhol: « Mrs. Mac Carthy and Mrs. Brown ».
5 La salle à manger: autour d'une table faite d'une dalle de travertin posée sur un piètement d'acier, chaises de Breuer. Sur la table, une composition photographique sur plexiglas de Warhol. La tête de femme est un marbre grec de fouille.



grandeur. Stendhal dit (« Promenades dans Rome ») du palais Torlonia, échu à « un vendeur de rubans de fil devenu le plus riche banquier » de la ville: « Comparer cette habitation à celles des enrichis de Paris; rien ne montre plus nettement la différence des caractères nationaux: chez nos enrichis, esprit et prétentions, occupation de tous les moments de cent petites choses qui doivent les avancer dans le monde; chez le marchand de rubans romain, tout est repos et tranquillité; après l'argent, il n'eut de goût que pour les beaux-arts. »
Les artistes ont remplacé aujourd'hui les marchands de rubans. Ils n'en ont pas la fortune, mais qu'un peintre choisisse de loger dans un palais, il lui rend une splendeur d'une autre sorte. L'espace hier réservé à la pompe et aux apparences devient espace de méditation. Il règne, je crois bien, un accord profond entre les toiles immenses auxquelles Cy Twombly confie ses interrogations, les grafitti de ses effusions fugitives, ses angoisses — et les dimensions insolites, les perspectives indéfinies, les portes démesurées ouvrant sur des salles à demi désertes de l'appartement de la Via Monseratto. L'architecture y trouve une signification nouvelle, intérieure.

1 Au milieu d'une autre salle, une sculpture en mousse de latex de J. Chamberlain. Au fond, un buste (marbre d'époque romaine) de Marc-Aurèle.
2 Un aspect de l'atelier. Au mur, diverses toiles en cours d'élaboration. Sculpture en tôle de J. Chamberlain.
3 et 5 Deux vues de la salle de séjour: se détachant sur le dallage ancien, d'échelle monumentale, fauteuils de Breuer, deux tables basses en tubes d'acier et verre, chaise longue de Le Corbusier.
4 Une petite salle est utilisée comme bibliothèque. Au pied du buste d'époque romaine (l'empereur Hadrien?) une petite charrette d'enfant sert à entasser les livres qu'on veut remettre en place.

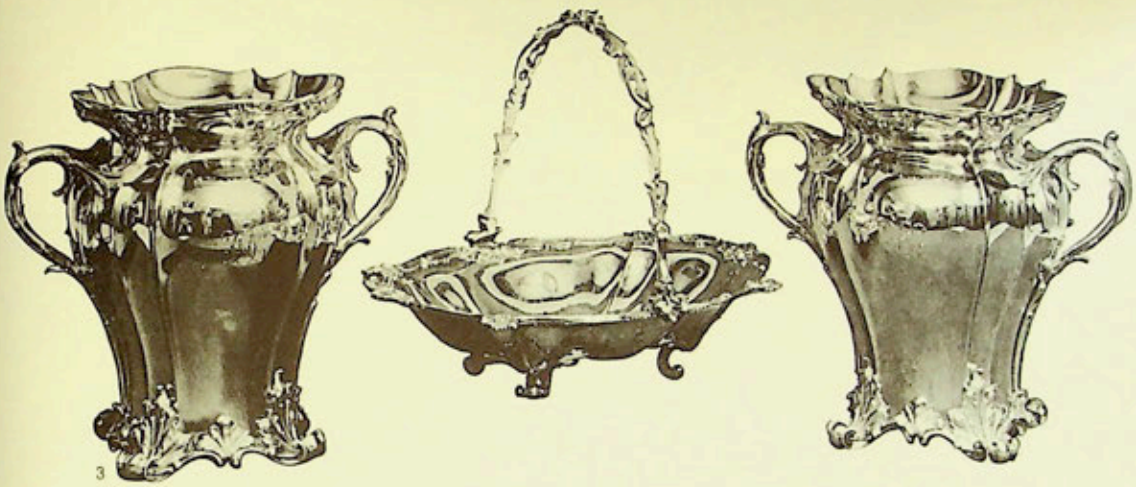
BEAUX OBJETS SUR LE MARCHE

Quelques-unes des œuvres d'art les plus intéressantes exposées au Palais Strozzi, dans le cadre de la 7e Biennale Internationale des Antiquaires, et quelques autres qui n'y sont pas montrées

1

2

1 Tête de cheval en bois laqué. Inde (Art mogul), vers 1600. Long.: 60 cm. Eskenazi, 15 via Montenapoleone, Milan.
2 « L'entrée du Christ à Jérusalem », « La Cène », « Le Lavement des pieds ». Tenture de la vie du Christ et de la Vierge, sur des cartons attribués à Quentin Metsys. Bruxelles, 1er quart du XVIe siècle. 1 m. 80×6 m. 10. Les armoiries de François de Bouthillier de Savigny, évêque de Troyes, ont été ajoutées au XVIIe siècle. Un exemplaire de la suite complète de cette série, formant vingt-sept panneaux en quatorze pièces, a été acquise en 1656 par la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, où il se trouve encore. Collection Dario Boccara, 184 Faubourg St-Honoré, Paris.
3 Entre deux seaux à champagne en argent ciselé, au poinçon de Saint-Petersbourg, 1840 (Haut. 27 cm.), un panier à anse en argent, doré intérieurement (36×30 cm.), marqué du même poinçon. Mazzoleni, via Montenapoleone, Milan.
4 Ecole napolitaine, XVIIe siècle: « Vue d'un port ». Tableau faisant partie d'une paire. 2,90×1,90 m. L. Lapiccirella, 18 lungarno Vespucci, Florence.



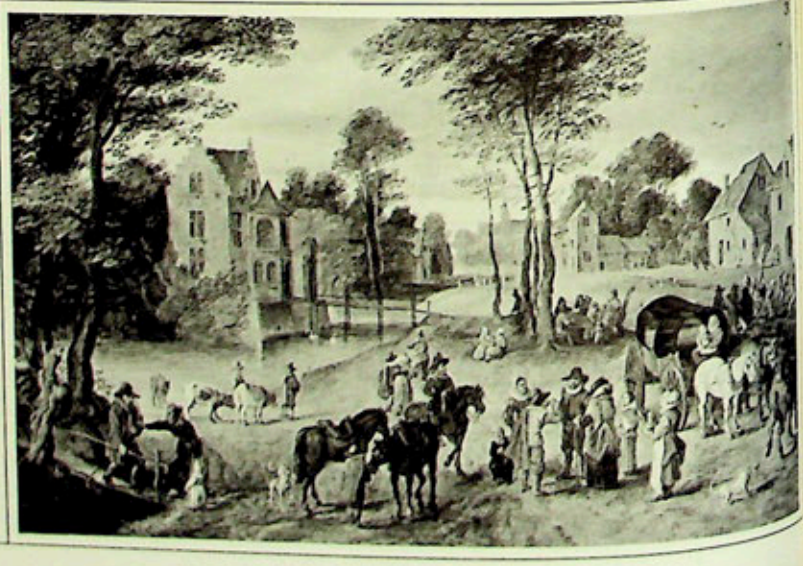
3

4

1 Statue d'un éphèbe. Art romain. II[e] s. Haut.: 94 cm. Dinolevi, 33r via dei Fossi, Florence.
2 Antonio Travi, dit « Il Sestri » (1608-1665): « Paysage avec ruines et personnages ». 120×172 cm. Soprani rapporte que, vers 1630, l'arrivée à Gênes du peintre flamand Gottfried Waal et l'admiration que Travi éprouva pour les petits paysages incitèrent celui-ci à « imiter très exactement le style de ce virtuose » et qu'il « parvint bientôt à faire aussi bien que lui ». Silvestri, 27 via M. Vittoria, Turin.
3 Isaac Van Oosten (Anvers 1613-1661): « Vue d'un village en Flandres ». Cuivre. 25×37,5 cm. Galerie Alex Finck, 28 avenue Louise, Bruxelles.
4 Coupe sur pied en vermeil, de style néo-gothique, ayant appartenu à S.A. le Prince-Evêque Junius-Echter Mespelbronn de Würsburg (1545-1619), dont la médaille officielle est sertie au centre de la coupe. Travail de Würsburg, XVI[e] siècle. Cet important objet historique est d'autant plus intéressant que ce fut précisément le Prince-Evêque Mespelbronn qui remit à l'honneur au XVI[e] siècle le style gothique appelé alors style néo-gothique. Vincent Laloux, 24 avenue Louise, Bruxelles.
5 Ce rare tableau de Francesco Guardi (Venise, 1712-1793) est remarquable par la polychromie légère et brillante des fleurs, détachées sur le fond clair. Tullio Silva, 10 via San Andrea, Milan.

1

2

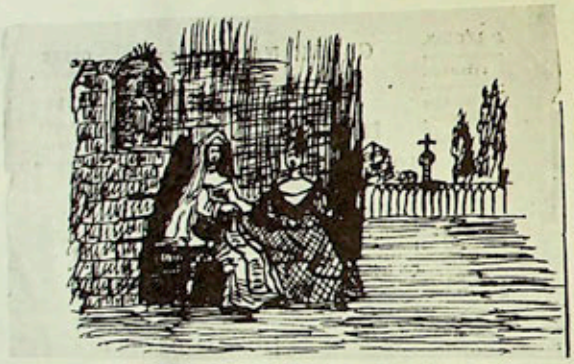

3

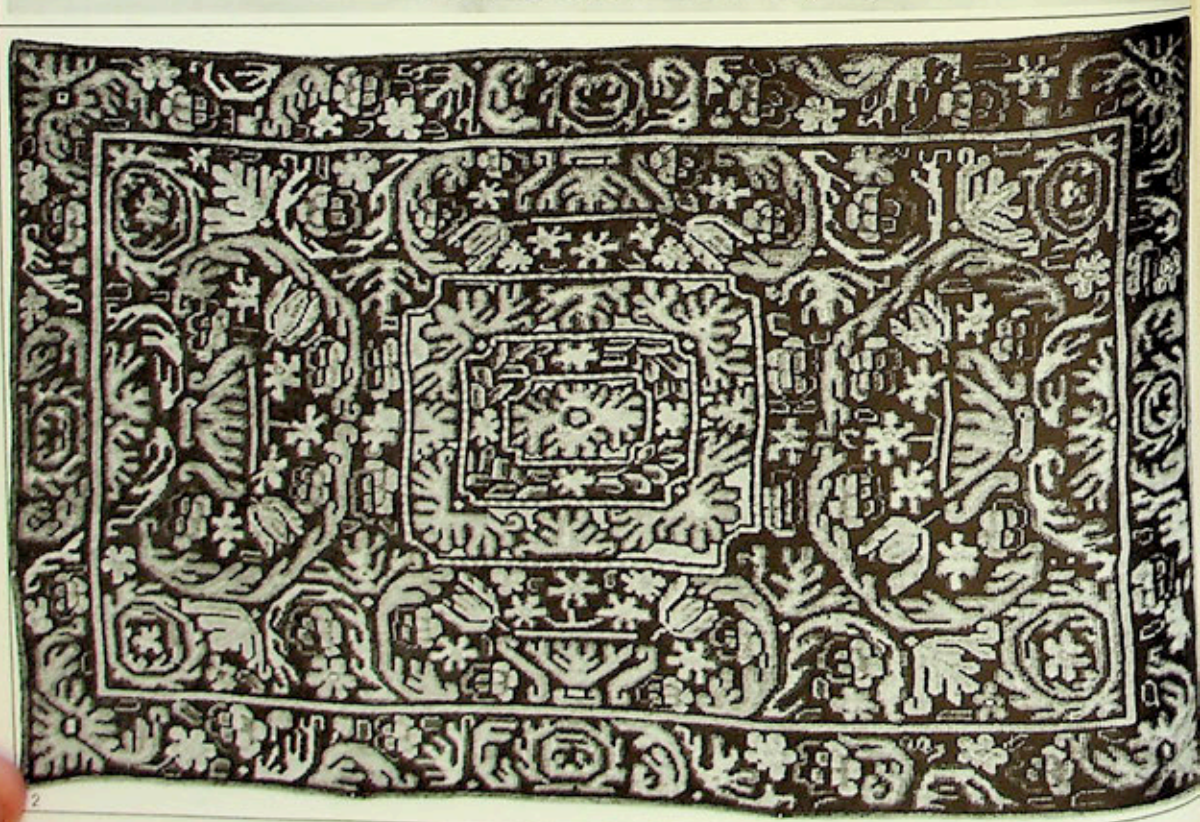
4

1

Ephrémon Bistrion, qui fait un rôle à peine,
Chaque homme, inondé de sang pâlissant d'effroi,
Sur le sapin du pont ou la robe du roi,
Jean passe à son tour dans l'eau dans la Seine.

Victor H.

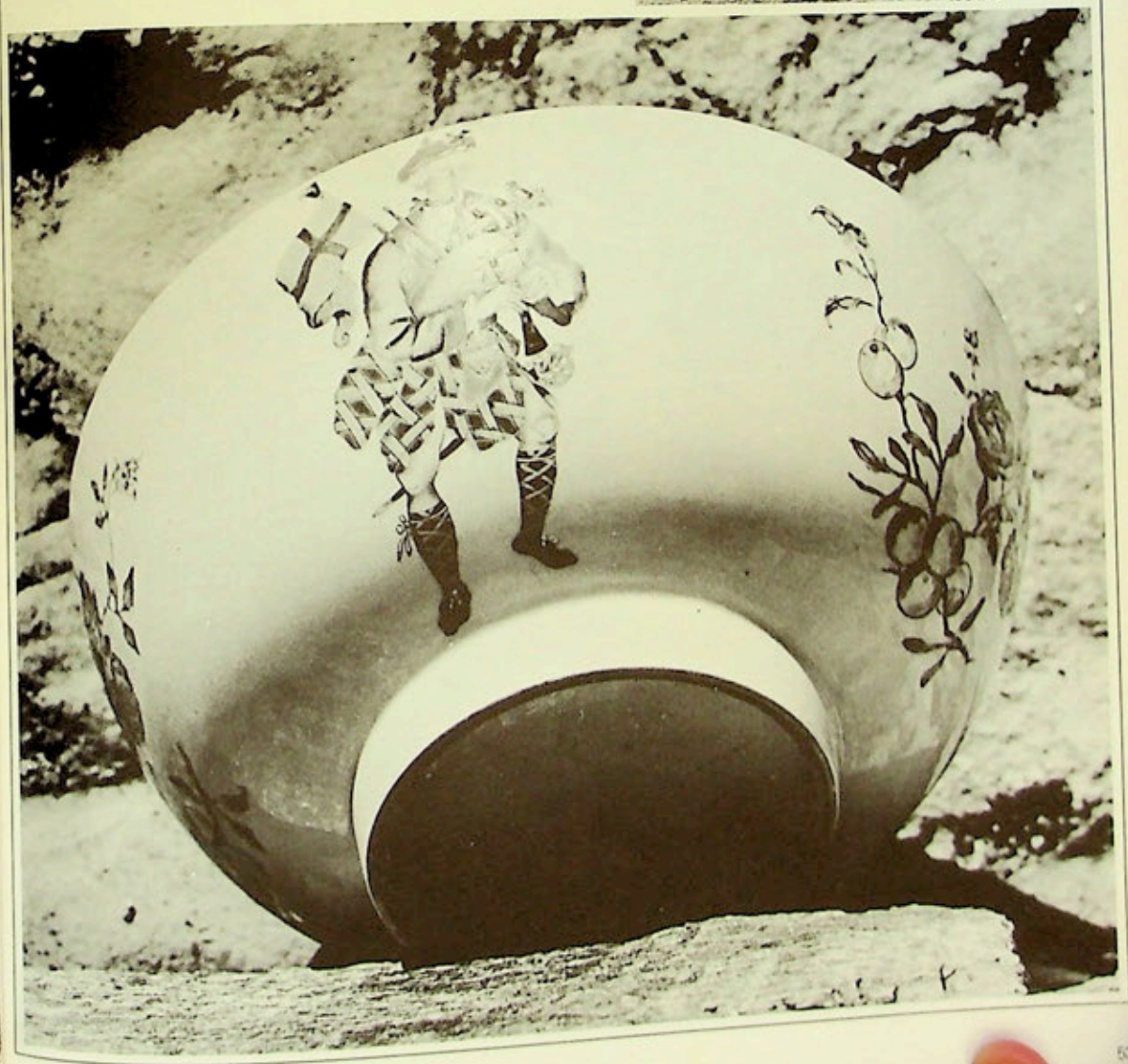


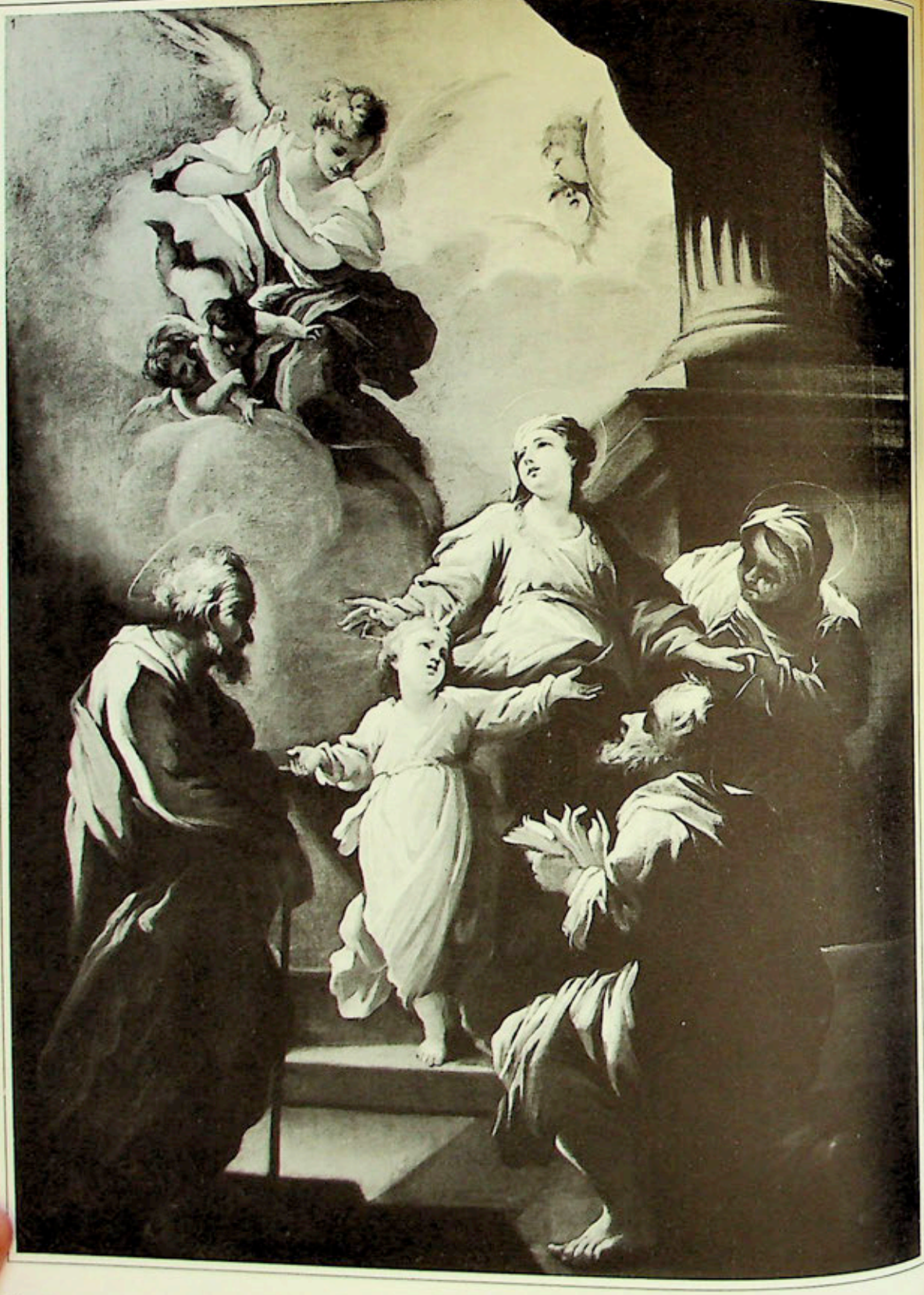


2

1 « Album amicorum », recueil romantique contenant environ 40 pièces autographes et 80 dessins ou aquarelles d'artistes célèbres, dont Victor Hugo (reproduit ici), Lamartine, Musset, Granville, H. Monnier, Devéria, Géricault, etc... Reliure de l'époque en maroquin grenat, ornée de filets dorés. Lardanchet, 100 Faubourg Saint-Honoré, Paris.
2 Tapis au point à fond noir, d'époque Louis XIV. 2 m. × 1,40 m. Catan, 129 Champs-Elysées, Paris.
3 et 4 Très rare coupe en porcelaine polychrome de la Compagnie des Indes, à décor d'écossais. XVIII[e] siècle. Eymery et Cie, 39 rue de Constantinople, Paris.

3


4



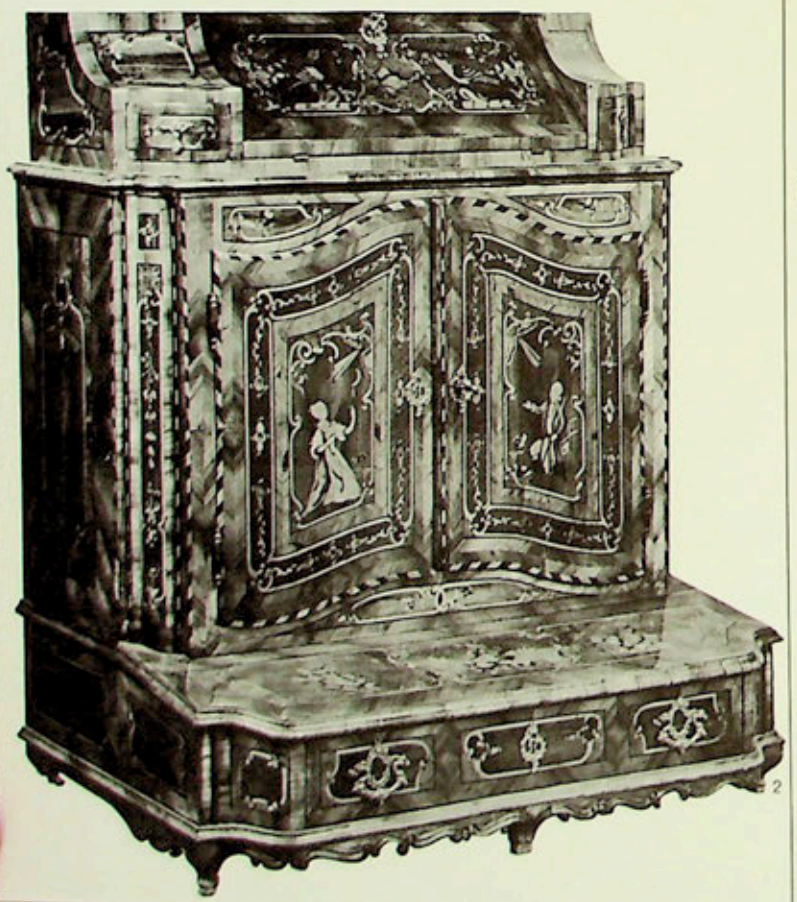
2

1 Giovan Camillo Sagrestani (Florence 1660-1731): « La Sainte Famille ». Toile. 65×48 cm. Philippe Leroux, 16 rue de Beaune, Paris.
2 « Scène champêtre ». Tapisserie d'Aubusson du XVIII[e] siècle. 2,50×1,95 m. Lloyd, 15 r Borgognissanti, Florence.
3 Gianbologna (1524-1608): « Deux centaures ». Bronze. Giuseppe et Mario Bellini, 5 lungarno Soderini, Florence.

3

1

1 Chope en or et argent niellé, enrichie d'un décor de scènes historiques, exécutée à Moscou sous le règne du tsar Paul II, au début du XIX[e] s. G. Zoccai, 12 corso Imperatrice, San Remo.
2 Secrétaire en noyer, remarquable par son riche décor de marqueterie. Travail lombardo-vénitien, vers 1750. Margua, via Magliabechi, Florence.
3 « Vierge à l'Enfant » Malines, vers 1500. Statuette exceptionnelle par sa taille (43 cm.) et la parfaite condition de sa polychromie. Bresset, 5 quai Voltaire, Paris.



2

3

4 Adriaen Isenbrandt (vers 1490-1551): « L'Adoration des Mages ». Bois. 45,5×36 cm. Robert Finck, 62 boulevard deWaterloo, Bruxelles.

4

1 « Kermesse ». Tapisserie de Bruxelles du début du XVIII[e] siècle, portant le monogramme et la signature de Van der Borght. 3,80×3,30 m. Campana, 43 via Manzoni, Milan.
2 et 3 « Notre Dame aux trois bras ». Icône du XVIII[e] siècle dans un encadrement d'argent et vermeil exécuté à Moscou en 1804. « Alexis, Homme de Dieu » avec huit saints. Icône du XVIII[e] siècle, dans un encadrement en cuivre doré du XIX[e] siècle. Mazzoleni, 22 via Montenapoleone, Milan.
4 Ecole d'Anvers, fin du XV[e] siècle: « La Nativité ». Bois polychrome. Nella Longari, 15 via Bigli, Milan.
5 Carlo Carlone (Côme 1686-1775): « L'apothéose d'Hercule ». Toile. 66×88 cm. Cette esquisse peinte pour le plafond du Collegio Gallio de Côme, exécutée par l'artiste entre 1726 et 1758, est à rapprocher d'une autre esquisse à l'huile, de même taille et de même forme cintrée, conservée au Landesmuseum Joanneum de Graz et représentant « l'Apothéose d'Hercule avec un prince ». Galerie Pardo, 160 boulevard Haussmann, Paris.
6 Plat en majolique de Guido Durantino. Urbin, 1[er] quart du XVI[e] siècle. Florence Taccani, 24 via San Spirito, Milan.

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

1

1

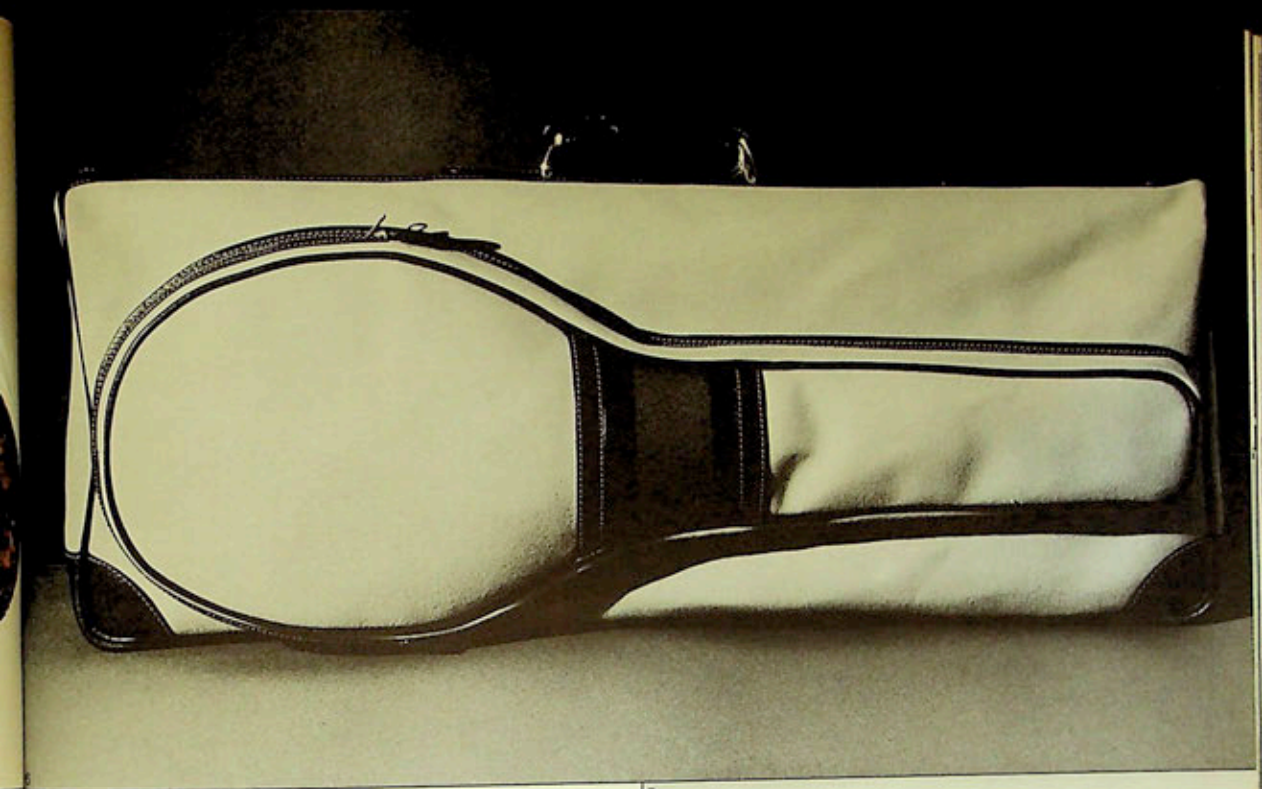
2

IDEES ITALIENNES

3

4

5



1 « Bazaar », canapé par éléments arrondis, garnis ici de velours marron, est une création Superstudio di Firenze pour Giovanetti.

2-5 Pour Giovanetti également, Alessandro Becchi a conçu « Anfibio »: c'est à la fois un divan, un « siège-relax », un grand lit... et un tapis, fait pour la détente ou le sommeil, le repos ou la conversation.

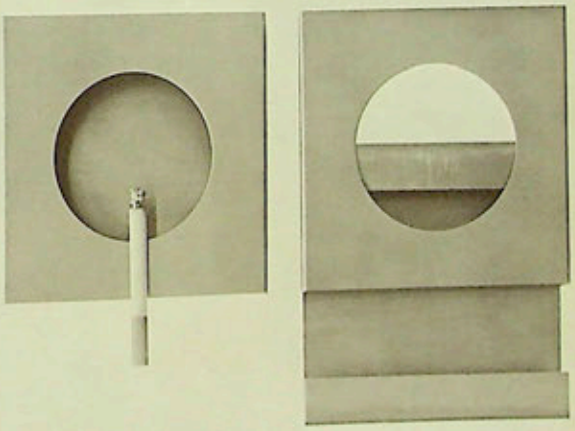
6 Sac de tennis en toile grège, avec garniture en sanglier marron. Boutique Gucci.

7 « Clay », cendrier en acier inox de Guido M. Rosati (12,5×12,5×2,5 cm). Production Linea T. Diffusé en France par Distrimex.

8 Nella Longari propose, en laiton ou en bronze, cette série de cendriers, bonbonnière et vide-poche.

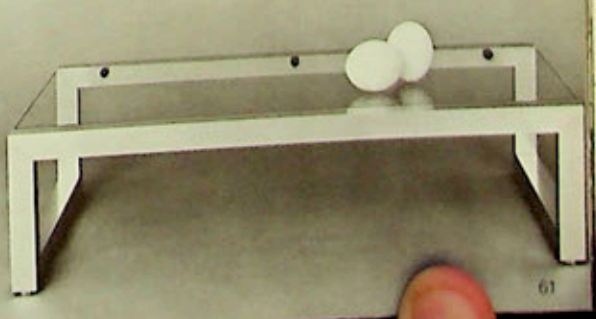
9 « Misty », table basse en aluminium anodisé avec plateau de cristal dessinée par Paolo Caliari pour Linea T. Diffusé en France par Distrimex.

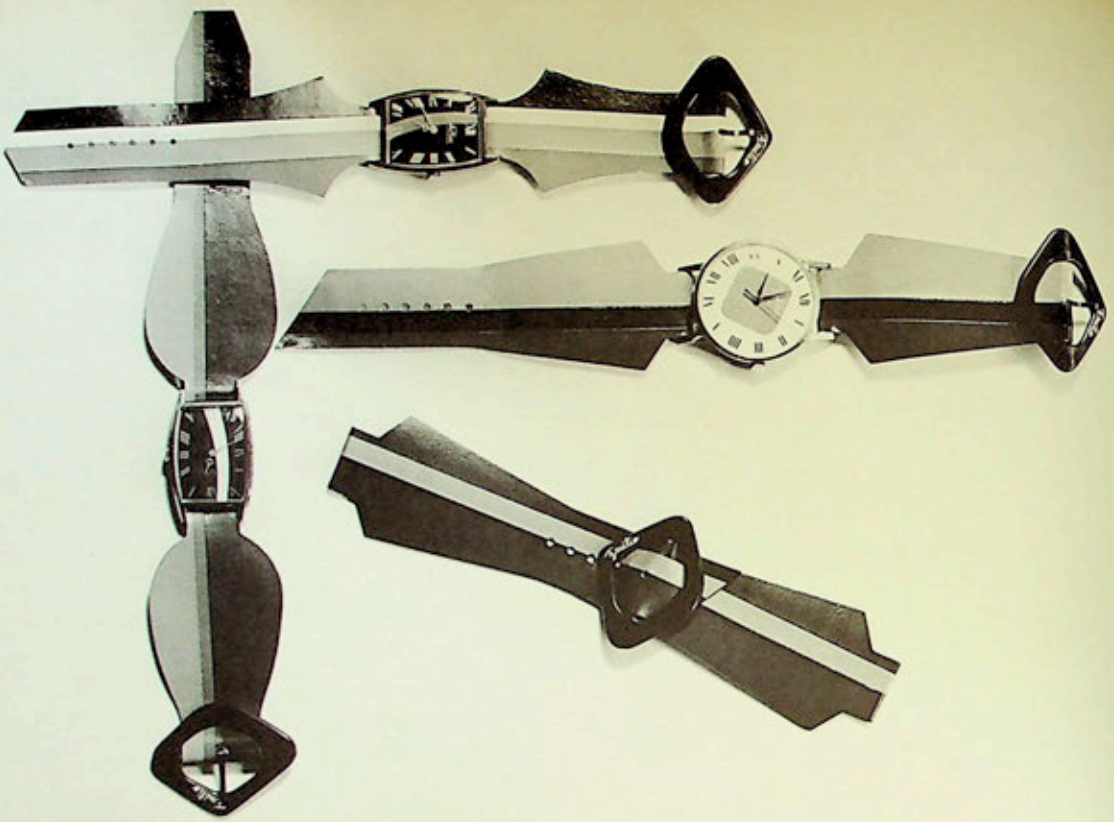
7



8

9





1 Emilio Pucci a dessiné ces montres à cadran de couleurs dont chacune est vendue avec trois bracelets interchangeables en cuir, de formes et de couleurs différentes. Boutique Emilio Pucci.

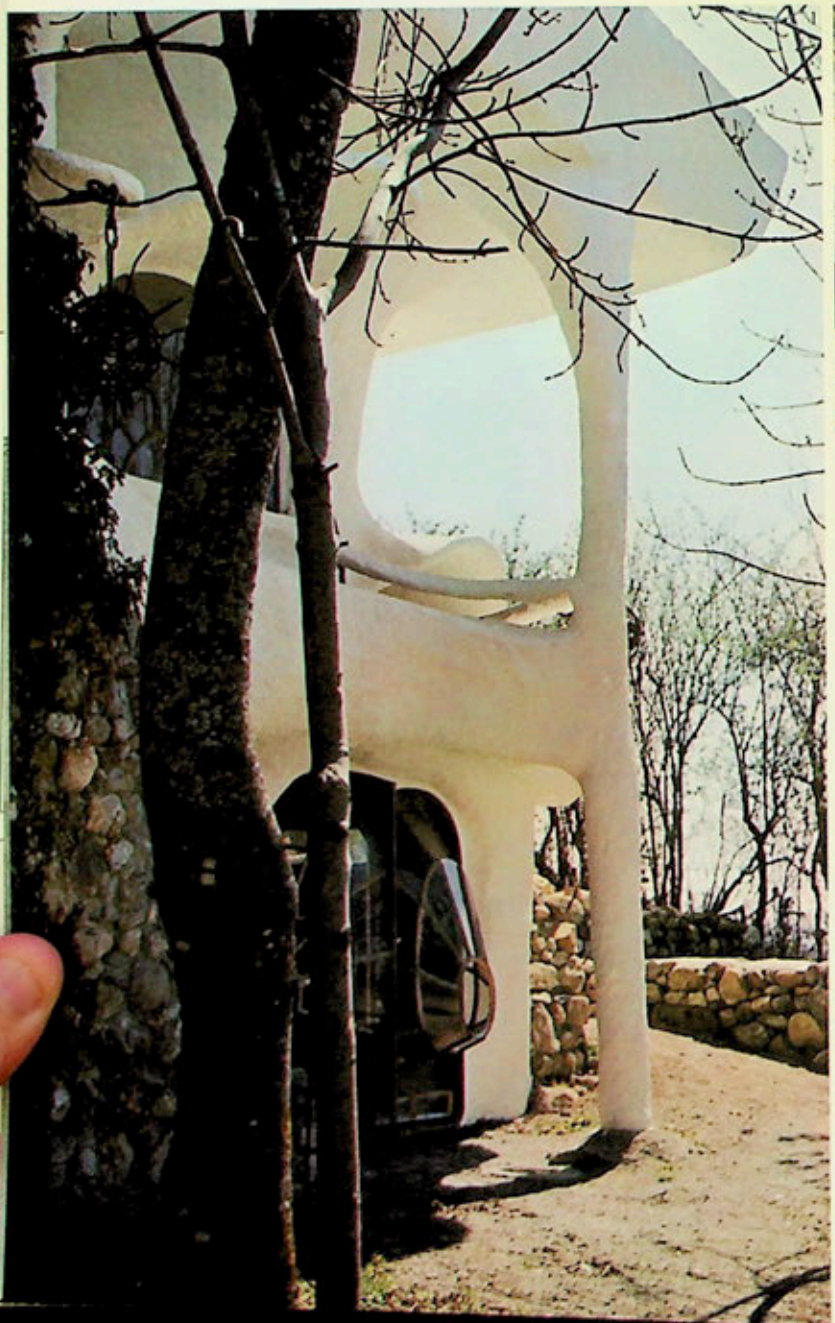
2 « Maia 6 », de Franco Fraschini, est un siège monobloc en polyuréthane expansé, garni de tissu ou de cuir, sur un socle en bois avec finitions métal ou plastique. Diam.: 80 cm. Production Driade.

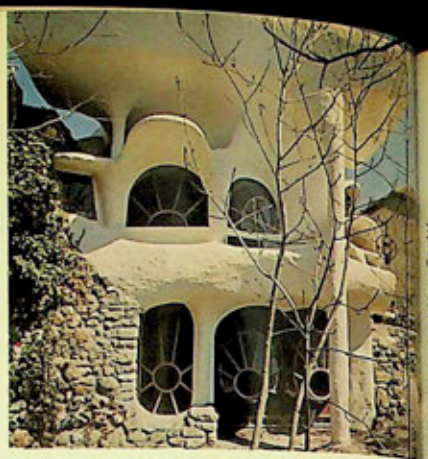
3 Giotto Stoppino a dessiné pour Driade le siège « Alessia 7 » dont la coque en fibre de verre est fixée à un piètement en tube chromé. Haut.: 70 cm.

4 Le ton du cristal « amétyste » donne une élégance raffinée aux vases, flacons, coupes et cendriers de la série « Onda », dessinée par Sergio Asti pour Arnolfo di Cambio.

la maison-bulle de Pascal Häusermann

TEXTE DE PIERRE JOLY





Photos Pierre Joly et Yves Cardot

4

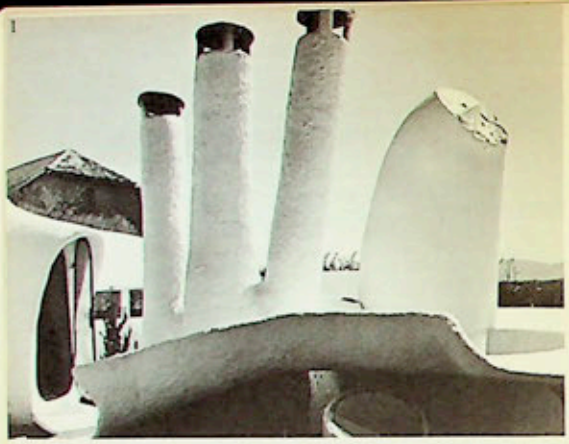
5

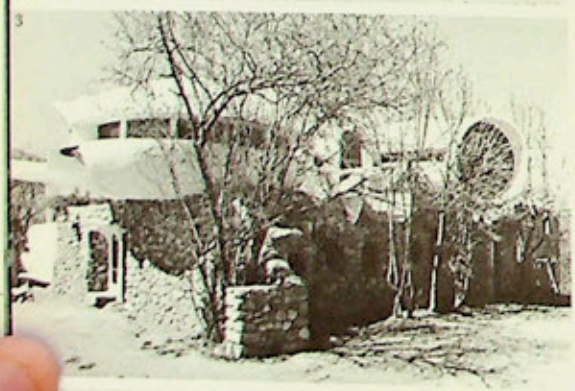
Photos Pierre Joly et Vera Cardot

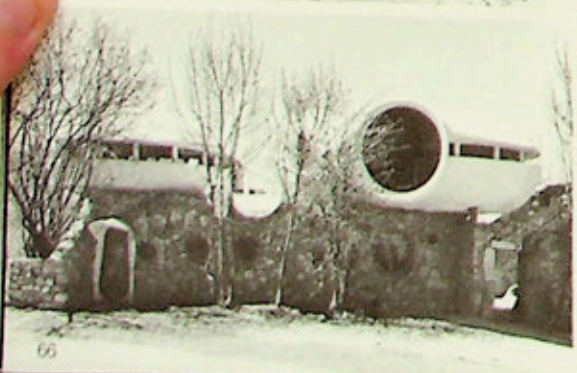
Pascal et Claude Häusermann avaient acheté à Minzier, dans le Genevois français, les ruines d'un presbytère dont ils avaient aimé la situation, en haut d'une prairie dominant un vaste paysage. Ils avaient d'abord l'intention de restaurer la bâtisse. Mais, les années passant, les ruines se dégradaient toujours davantage si bien que, quand ils décidèrent de commencer les travaux, l'été 1968, il n'était plus question de remonter les vieux murs, qui avaient beaucoup trop souffert. Ils choisirent donc de consolider simplement ce qui restait encore debout, et de conserver la maçonnerie (de gros galets de moraine) comme parements extérieurs.

La maison serait construite à l'intérieur, en voile de béton sans coffrage, et se développerait librement au-dessus, en jardins suspendus et en « bulles » (nom que Pascal et Claude Häusermann donnent aux formes statiques dont ils ont depuis plusieurs années expérimenté la construction par ce procédé. Voir l'Œil, n° 146, février 1967). Comme on sait, la technique du voile de béton sans coffrage consiste à construire une carcasse en fer à béton qu'on habille de grillage ou de métal déployé. Les canalisa-

1 et 2 *Des arborescences de béton portent une vaste terrasse, dans laquelle est ménagée une piscine. Une partie du poids est reportée, en porte à faux, sur un pilier aussi svelte que les baliveaux qui poussent à côté. En dessous, la chambre des maîtres. Au rez-de-chaussée, le séjour, en léger contre-bas.*
3 *Un voile de polyester armé de fibre de verre et simplement tendu sur quelques fers couvre la future salle de musique.*
4 *Les portes du séjour sont des « portes-fauteuils », qui font aussi bon usage au dehors qu'au dedans. L'armature est de fer soudé, les vitrages d'altuglas (incassable).*
5 *Un étroit palier donne accès, au deuxième étage, à la terrasse et aux chambres des enfants, dont les portes, formées d'un cadre métallique rempli d'un voile de polyester, portent le masque moulé du « propriétaire ».*
6 *Façade Sud. Sur la terrasse, on a posé, comme un objet distinct, l'une des chambres d'enfant en forme de « bulle ».*







1 *Les trois cheminées et la « tourelle d'escalier » font une composition insolite, dans laquelle règnent sans partage les formes organiques.*

2, 3, 4 *La maison sous toutes ses faces se donne pour ce qu'elle est: une libre composition d'éléments distincts, voire disparates, dont la parenté formelle fait toute l'unité. On a ouvert dans le mur ancien des fenêtres rondes qui s'incorporent fort joliment à la maçonnerie. Sur l'angle Nord, la deuxième chambre d'enfant.*

5 *« Pour que l'œil puisse se promener assez loin », le séjour, vu de la salle à manger, s'élève sur deux niveaux.*

6 *La chambre des parents est toute ronde et toute entière occupée par un lit.*

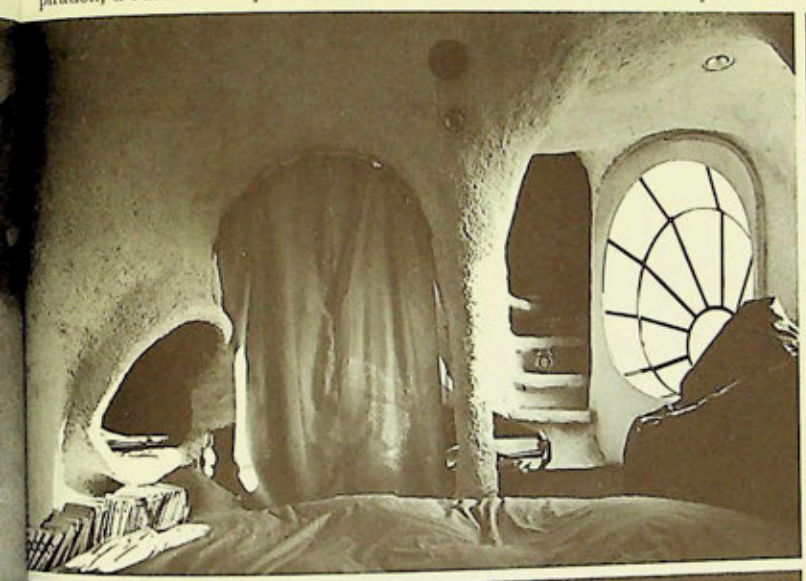
7 et 9 *A l'intérieur, des piliers reprennent les charges, là où c'est nécessaire. Les formes sont toujours modelées très librement, en prenant le béton « comme il vient » et pour ce qu'il est: un matériau de remplissage. Cela donne, au besoin, des volumes merveilleusement habitables, comme dans cette chambre de bébé, qui abrite deux couchettes superposées et offre d'amples niches pour la solitude... ou pour les jouets préférés.*

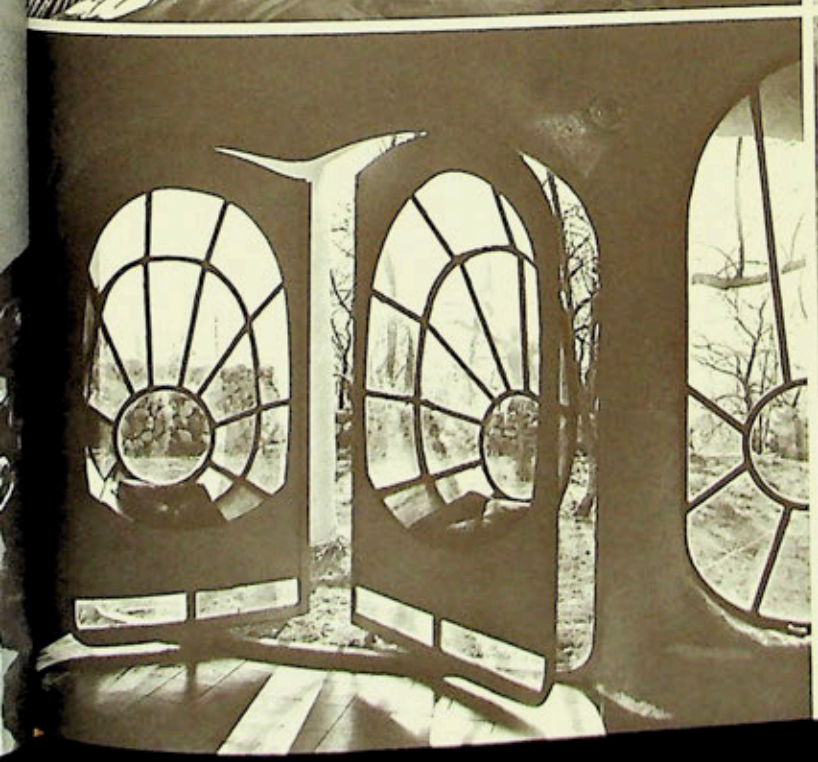
8 *Les portes-fauteuils, vues du séjour. On notera qu'elles pivotent sur leur axe, afin d'éviter tout porte-à-faux.*

tions sont attachées à cette carcasse, les gaines d'air chaud installées, les menuiseries métalliques des portes, placards et fenêtres posées. Lorsque tout est en place, il est encore possible de modifier les formes avant le bétonnage, qui se fait par projection à l'aide d'un pistolet à béton.

Ce système a de nombreux avantages: il est économique, rapide, il permet une grande liberté d'expression. Comme il s'agissait d'une maison d'architectes, des plans précis n'avaient pas été établis à l'avance. La maison s'est construite au gré de l'inspiration, à l'aide de croquis faits au fur et à mesure de l'avancement des travaux. L'idée directrice, m'écrit Claude Häusermann, « était de garder une certaine transparence à travers les pièces et les niveaux, entre la cuisine, la salle à manger, le séjour, la chambre à coucher des parents pour que l'œil puisse se promener assez loin, plonger, grimper, découvrir chaque fois de nouveaux espaces». Les enfants, en revanche, auraient chacun son domaine bien distinct à l'étage, chacune de leurs chambres étant traitée comme une véritable « maison ».

Il reste encore des espaces inexplorés, dans les ruines et la salle de musique n'a encore reçu qu'une couverture: un voile de polyester translucide, librement modelé et brillamment coloré. Les architectes vantent donc plaisamment le caractère évolutif de leur construction. Il est vrai que les formes organiques qui leur sont suggérées tout naturellement par le procédé et qui conviennent si évidemment à leur imagination donnent à l'ensemble une unité de style indiscutable... Et un parfum d'Art Nouveau qui n'est pas si surprenant: la parenté des imaginations se fonde sur la parenté des techniques. Le béton fera encore bien des « folies! »



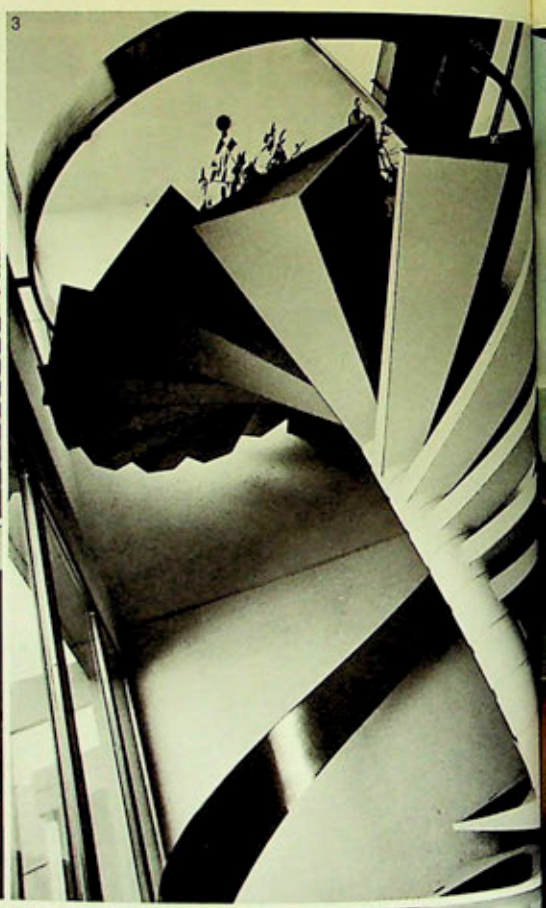


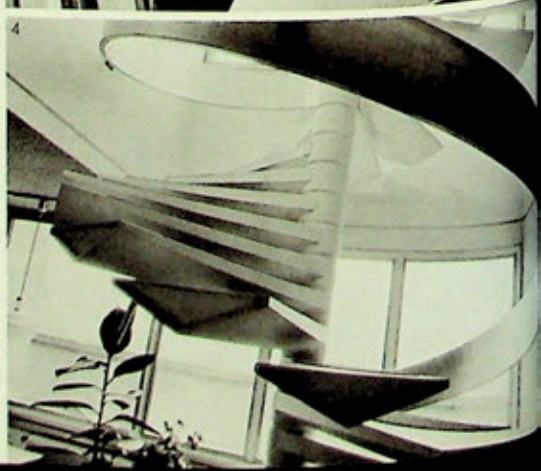
place d'italie
une agence d'architecture
entre ciel et terre

PAR LUCE HOCTIN

1

2


3


4

Au 19e et dernier étage d'un immeuble récent de l'avenue de Choisy, à l'angle de la Place d'Italie, l'agence d'architecture ABM s'étire sur une longueur de 100 mètres, avec une largeur qui, en bien des points, ne dépasse pas 7 mètres. Légèrement en retrait, à l'abri d'un balcon-terrasse qui en fait tout le tour. De part et d'autre d'un hall d'entrée central, les divers services se répartissent au long d'un étroit couloir d'un mètre à peine: la plupart des bureaux et le secrétariat dans la partie nord, les salles de dessin et le réfectoire dans la partie sud. Un bel escalier intérieur en volute donne accès au 20e étage, aux deux salles de réunion et de conférences, encagées de verre, qui de loin et d'en bas, intriguent les piétons du quartier. L'architecture intérieure et la distribution de l'espace sont animés et rythmés de telle sorte qu'on ne sent nulle part l'exiguité, ni la monotonie. Chacun des architectes a organisé, meublé, décoré son bureau à sa convenance, lui imprimant la marque de sa personnalité. Mais l'aménagement intérieur de l'ensemble de l'agence a été conçu et réalisé par Mme Brown-Sarda et M. Craissac, avec un souci minutieux du confort, du fonctionnalisme et de l'esthétique, jusque dans les détails. Les matériaux les plus actuels, les couleurs, les meubles, les instruments de travail et les moindres objets ont été choisis et assemblés pour créer un environnement paisible et stimulant, préservé des bruits de la ville, presque en plein ciel.

Photos Marc Lavrillier

1 et 2 Tel un chemin de ronde, la terrasse extérieure, de largeur variable, fait le tour de l'agence. Protégeante et sécurisante pour ceux qui travaillent tout le jour à la hauteur d'un 19e étage. Côté est (1), on aperçoit à gauche, derrière la vitre, l'une des lampes danoises du réfectoire susceptible d'accueillir simultanément dix-huit personnes, à droite, des immeubles d'habitation préfabriqués, sur plan cruciforme, en voie d'achèvement. Côté ouest (2), un large auvent abrite les bureaux des architectes.
3 et 4 L'escalier intérieur (Patois) donne accès aux salles de conférence. Classique, hélicoïdal. Axe en tubes d'acier. Marches en tôles peintes en blanc. La rampe d'acier inoxydable a été dessinée par Crayssac. L'ensemble est d'une grande élégance.
5 Au 20e étage, vaste cage de verre couronnant l'immeuble, une petite salle de réunion et la grande salle de conférences (7×10 m), que l'on voit ici, jouissent d'une impressionnante vue panoramique sur Paris. Une banquette périphérique, habillée de Formica blanc ou de tissu, faisant fonction de siège ou de support de maquettes, absorbe les gaines d'aération, avec des reprises à travers le toit. Les soixante-dix pendentifs du plafond sont destinés soit à l'éclairage, soit à la reprise. Le piètement métallique de la table, à grand plateau de palissandre, est de Fritz Hansen. Derrière la table, une banquette incorporée est recouverte du même tissu que les sièges de Saarinen. (Knoll.)
6 Toute la menuiserie extérieure est en aluminium italien vetro-mécanique. (V.I. France), couleur bronze clair, comme les vitres Stopray (B.S.N.) légèrement teintées. La petite salle de réunion (avec cheminée) domine de la hauteur de quelques marches la grande salle de conférences, dont la sépare, en partie, une trouée dans l'espace.

1 Un bureau d'architecte, d'une lumineuse sobriété. La table bureau en béton blanc – véritable sculpture – dessinée par son propriétaire et coulée lors des gros travaux, est recouverte d'une dalle de verre isolée par du caoutchouc gris foncé. Placards de menuiserie en Formica blanc, dont l'ouverture commande l'allumage du plafond. Gorge de lumière contre la fenêtre, protégée par un store Looverdrape. Plafond Techno-France, à alvéoles. Rail Verlude encastré. Moquette couleur paille (De Poortere). Fauteuil Hermann Miller (Mobilier international). Tabouret Saarinen. (Knoll.)

2 Le couloir, large d'un mètre à peine, traverse l'agence de bout en bout comme la coursive d'un navire. Sol en heugafelt gris. Plafond polystrate, avec des ouvertures possibles en aluminium, pour

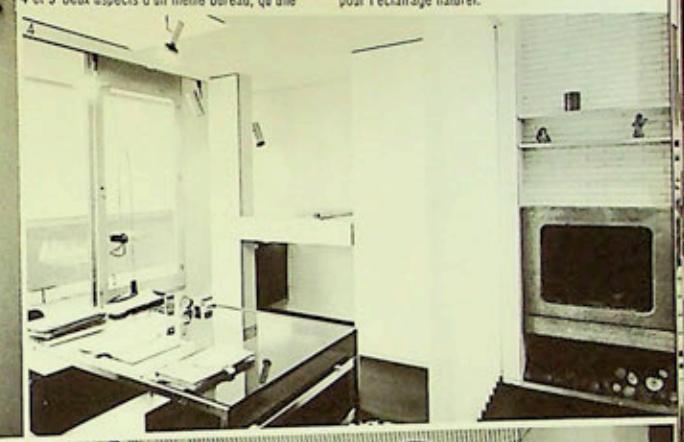
1

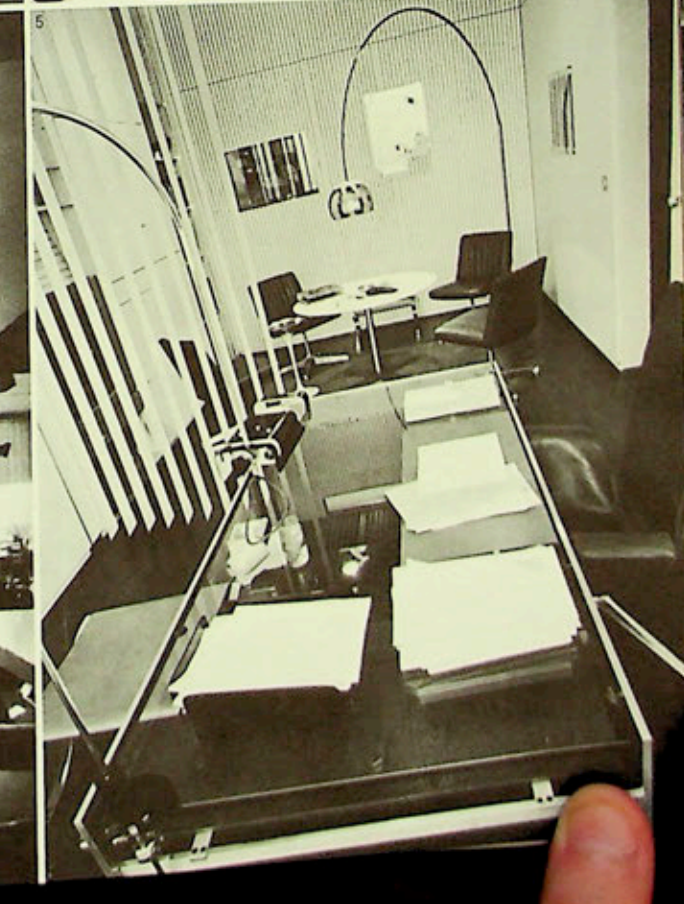
l'aération directe. A droite, les placards doubles en Formica, tiennent lieu de cloisons entre le couloir et les bureaux. A gauche, les gaines. Eclairage Verlude.

3 Autre bureau d'architecte. Table dessinée par Bohelay: Formica et verre, avec alvéole pour le courrier et les papiers, pieds d'acier inoxydable. Devant la fenêtre, une banquette habillée de moquette ficelle dissimule les bouches de chaleur et d'aération. Eclairage Verlude. Rayonnages sur crémaillères Sofradi. Fauteuil Wilhkan et sièges coquilles de plastique blanc avec intérieur de cuir noir (Formes Nouvelles).

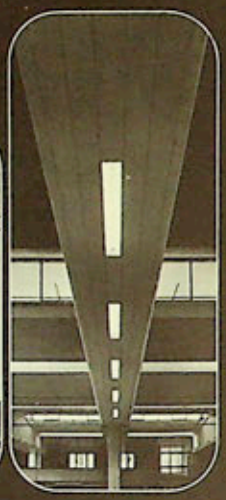
A gauche, dans le meuble, réfrigérateur incorporé. Plafonds polystrale avec passage de staff depuis la porte.

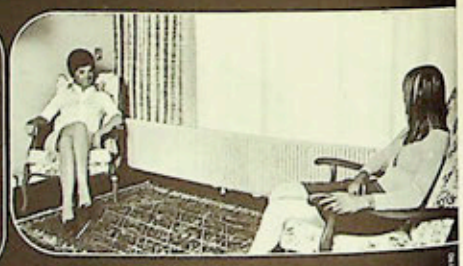
4 et 5 Deux aspects d'un même bureau, qu'une légère cloison mobile, escamotable sur commande (Looverdrape), peut partager en deux espaces de fonction différente. Grand bureau Vo-Ex en verre, wengué et montants d'acier mat, avec une plaque de cuir collée au verre en guise d'écritoire. Fauteuil en cuir fauve de Kill (Formes Nouvelles). Tabouret de cuir brun de Mies van der Rohe (Knoll). Lampe italienne O'Luce. Au fond, table ronde laquée blanc et fauteuils de cuir brun (Tecno), grande lampe Arco (Formes Nouvelles). Mur en Dewitone (panneaux agglomérés). Au-dessus de la cheminée, en fonte d'acier brute, avec cendrier à coulisse et réserve de bois, mur de briques laquées blanc. Sur les rayons, quelques objets chinois. Au mur, lithographies de Arp. Au-dessus du bureau, à gauche, un hublot pour l'éclairage naturel.





CHAUFFAGE SANS SOUCI... GAMME FINIMETAL





Quel que soit le problème à résoudre, vous êtes certains de trouver dans la gamme FINIMETAL - **la plus importante d'Europe** - le matériel qu'il vous faut.

Lamella - 35 modèles - le leader incontesté du radiateur acier. Se coude, se cintre à volonté.

Reggane - 50 modèles - la gamme de qualité la plus économique. Radiateurs à surface totalement mouillée et d'un rendement remarquable.

Frenger - Plafonds thermo-acoustiques : chauffage, ventilation, climatisation.
Panneaux rayonnants industriels Frenger : ateliers, grandes surfaces, halls... un confort économique.

FINIMETAL : plus de 15 années d'expérience en France, plus de 30 millions de m² de radiateurs installés.

Veuillez m'envoyer gracieusement votre documentation

Nom _____

SOCIÉTÉ _____

Adresse et Téléphone _____

_____

Activités de la Société _____

c'est une garantie

lamella REGGANE FRENGER

FINIMETAL

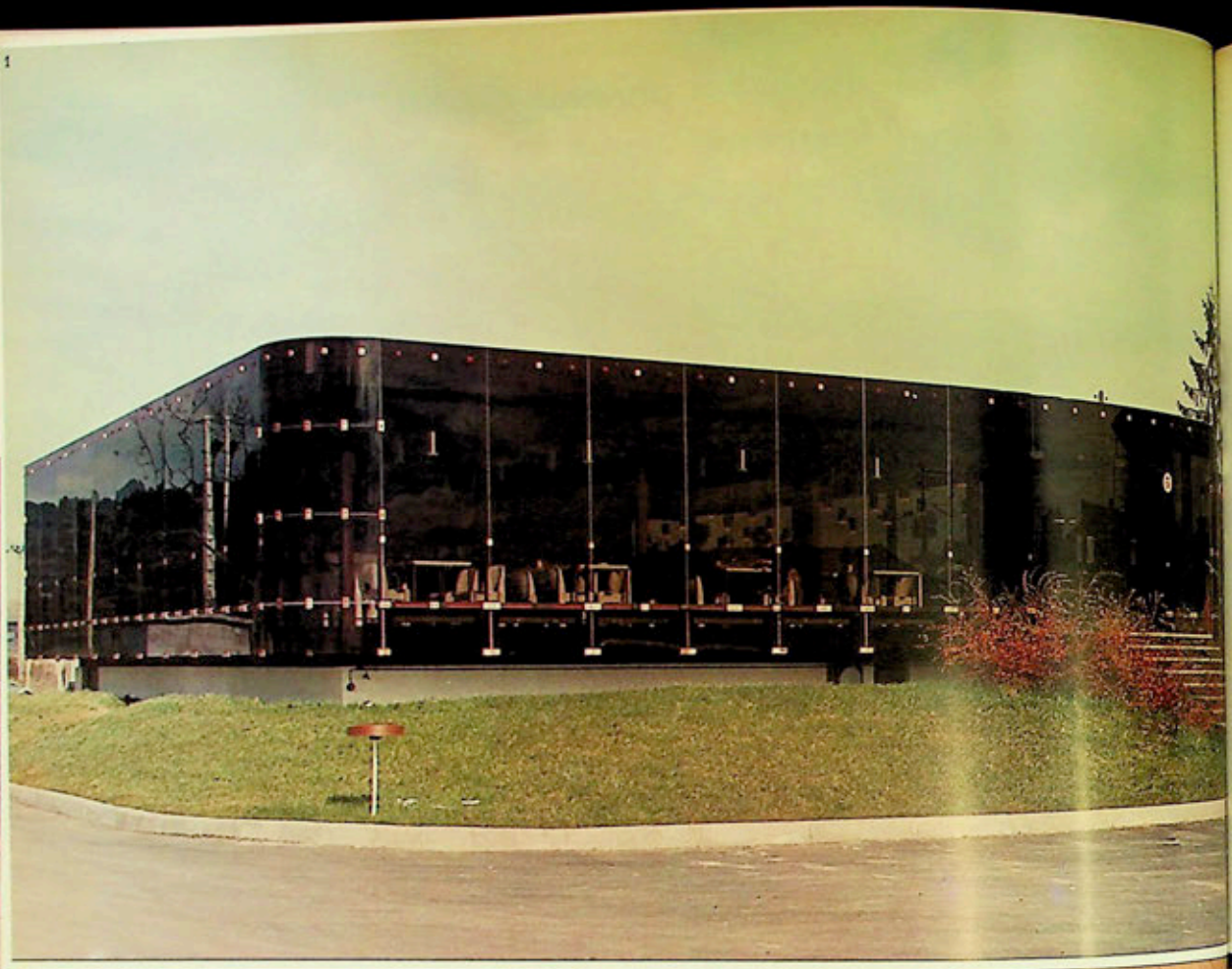
25, rue de Clichy, PARIS 9e. Tél. 874.08.84 et 526.83.59

tfm

architecture intérieure/collection de mobilier et sièges en exclusivité/exposition et siège social : 10 rue de toul/paris 12e/tél. 344-23-65+

programme 1500

Extrait de la Gamme Mobilier National/Créateur E.H. Martin

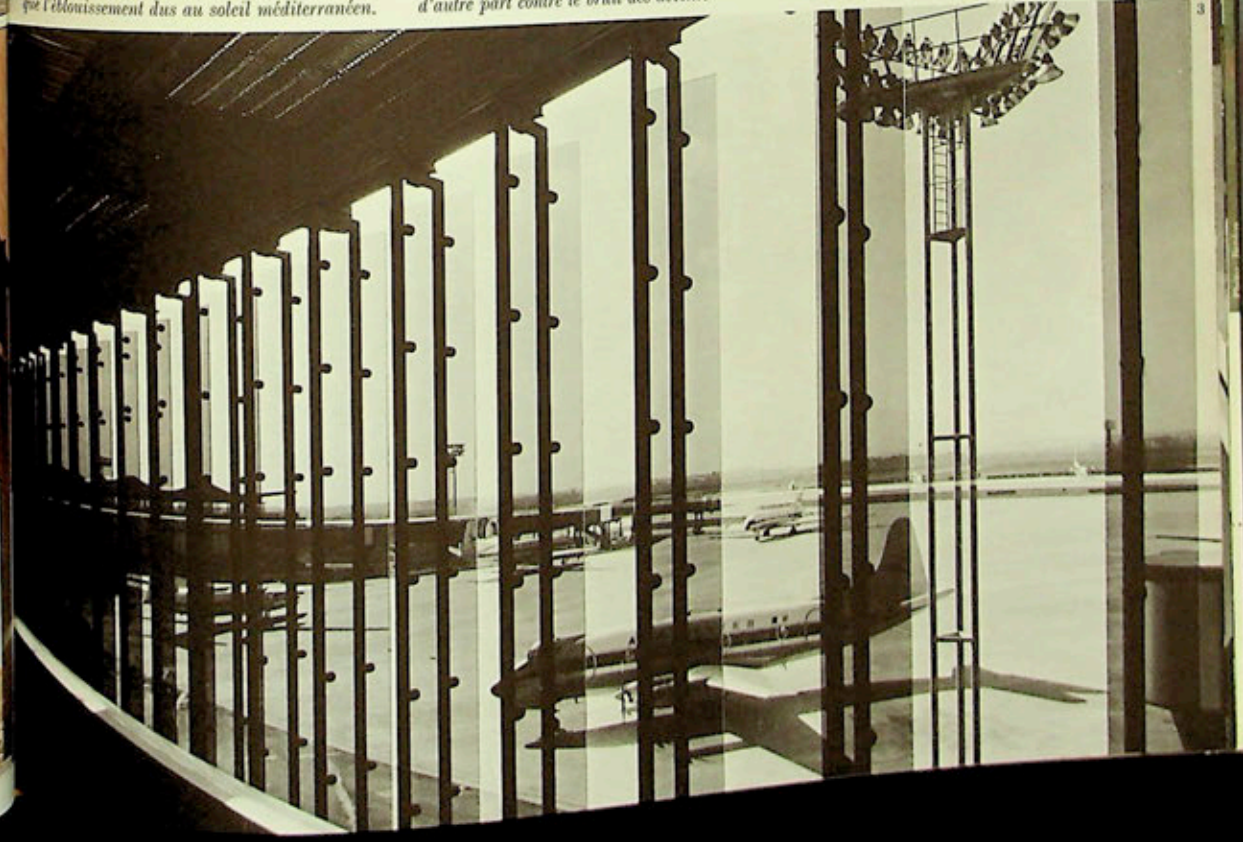


TRANSPARENCE ET LUMIERE

1 Le restaurant « Top » à Tournus a été conçu par l'architecte P. Rahoult comme un grand volume de « Parsol » animé de transparences et de reflets.
2 Le Bâtiment Social de la Compagnie de Raffinage Shell-Berre, à Berre (architecte : Bureau d'Etudes du Service Immobilier Shell). Les propriétés des glaces réfléchissantes « Parelio » assurent un confort thermique et visuel remarquable en évitant aussi bien la trop grande chaleur que l'éblouissement dus au soleil méditerranéen.

A l'intérieur, la vue reste totalement libre sur le paysage, tandis que, du dehors, celui-ci se prolonge en reflets sur les parois.
4 Le brise-soleil d'Orly-Ouest (M. H. Vicariot, architecte) vu depuis le hall de départ. Sur une longueur de 152 m., devant la façade en glace épaisse (15 mm.), les lames de « Parsol » sécurit (10 mm.) placées en oblique protègent d'une part contre la chaleur et l'éblouissement solaire, d'autre part contre le bruit des avions.

L'histoire du verre a connu depuis vingt ans des « épisodes » plus décisifs sans doute que durant les sept siècles séparant les premiers vitraux des églises médiévales et la construction du «Crystal Palace» pour l'exposition internationale de Londres en 1851. Les matériaux successivement mis au point par l'industrie du verre ont suscité une nouvelle conception de l'architecture qui a métamorphosé l'environnement urbain, les paysages, les sites de montagne et



1 et 2 Deux aspects de la piscine construite à La Baule par les architectes Y. Liberge et C. Qulici. Les glaces filtrantes (« Parsol ») des façades utilisées en vitrages isolants « Polyglass » ménagent une ambiance de « plein air » dans la piscine couverte. Elles donnent à l'ensemble une unité de surfaces, de texture, de couleur, favorable au « repos » visuel et à la détente.
3 Le bâtiment Pro-Pre-So (P. Tiberi architecte) à Royan. Le « Parsol » maintient dans les locaux un éclairement régulier malgré les alternances fréquentes de soleil et de passages nuageux sur la côte atlantique.
4 Pour l'entreprise « Pull's » de Saint-Lô, l'architecte E. Leseney a utilisé le « Parsol » (glaces suspendues) en brise-soleil sur toute la surface des façades, évitant ainsi l'éblouissement à l'intérieur des locaux.
5 « La Tomate », centre de loisirs à Toulon-La Valette (J. Rey architecte). Une ossature métallique légère basée sur une modulation carrée a permis de lier librement salles de réunion, drugstore, restaurant et snack — entièrement vitrés de « Parsol » bronze — avec les zones de verdure, les patios, les bassins et les aires de jeu.

modifié même nos habitudes de vie. Chaque progrès technique en ce domaine a préparé l'étape suivante, révélant des possibilités nouvelles, permettant d'envisager des mises au point plus complexes, plus exigeantes et, par conséquent, un plus vaste champ d'utilisation. Le verre a gardé sa transparence et perdu sa fragilité, grâce aux glaces épaisses et aux verres trempés. Il transmet la lumière, mais il a maîtrisé l'énergie solaire avec les verres filtrants d'abord, puis avec les verres réfléchissants comme le « Parelio » (Saint-Gobain). Cette dernière « conquête » ajoute aux propriétés des autres matériaux verriers actuels non seulement une efficacité plus grande mais aussi la particularité de créer un type nouveau d'ambiance intérieure (il permet de voir sans être vu) en même temps qu'un mode différent d'intégration au site, prolongé et transposé dans ses reflets (voir p. 74).

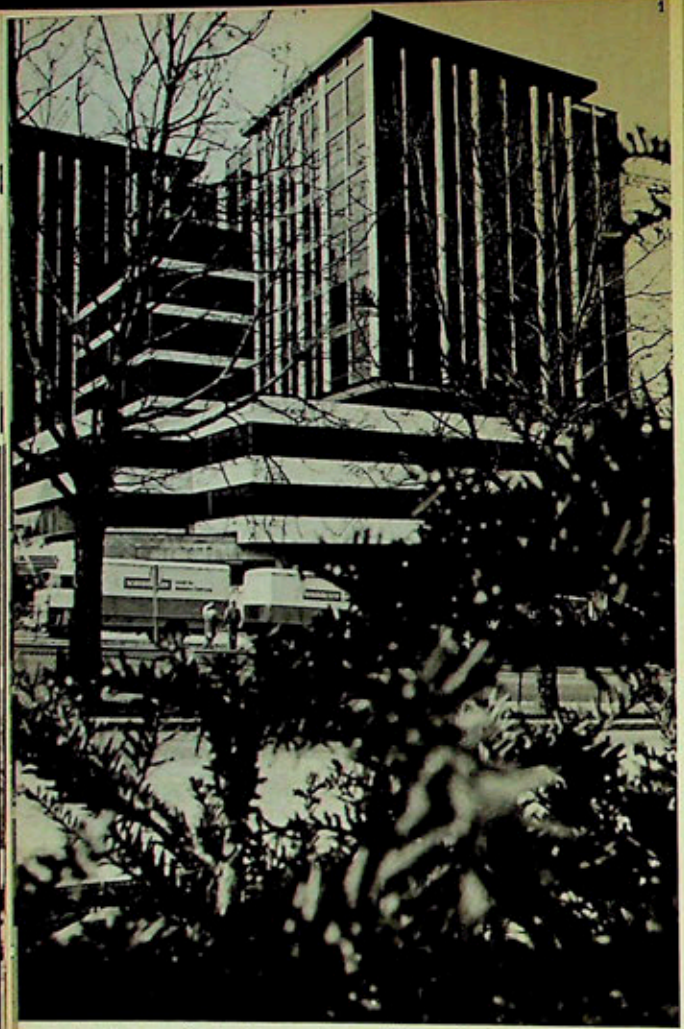
Nous avons publié, il y a une dizaine d'années (n° 62, février 1960), un article consacré au verre en tant que matériau d'architecture. Il montrait l'importance des réalisations menées à bien dès 1950, en Amérique surtout, après l'évolution déterminée, quarante ans plus tôt, par les travaux de Gropius puis ceux de Mies van der Rohe: conquête de la transparence, élaboration des structures porteuses, du mur-rideau, des brise-soleil. Sans revenir sur ces premières étapes, il faut rappeler les grands « prototypes » que furent « Lever House » à New York (1952), — où Gordon Bunshaft et l'agence Skidmore, Owings & Merril, parmi les premiers, utilisaient un revêtement antithermique teinté et absorbant — puis le premier bâtiment de l'Unesco, de Marcel Breuer, et le siège de la Société Van Leer, du même architecte, près d'Amsterdam, avec leurs brise-soleil en verre filtrant, enfin l'apparition des verres réfléchissants utilisés par Saarinen au Centre administratif John Deere & C° à Moline, Illinois (1960-1963).

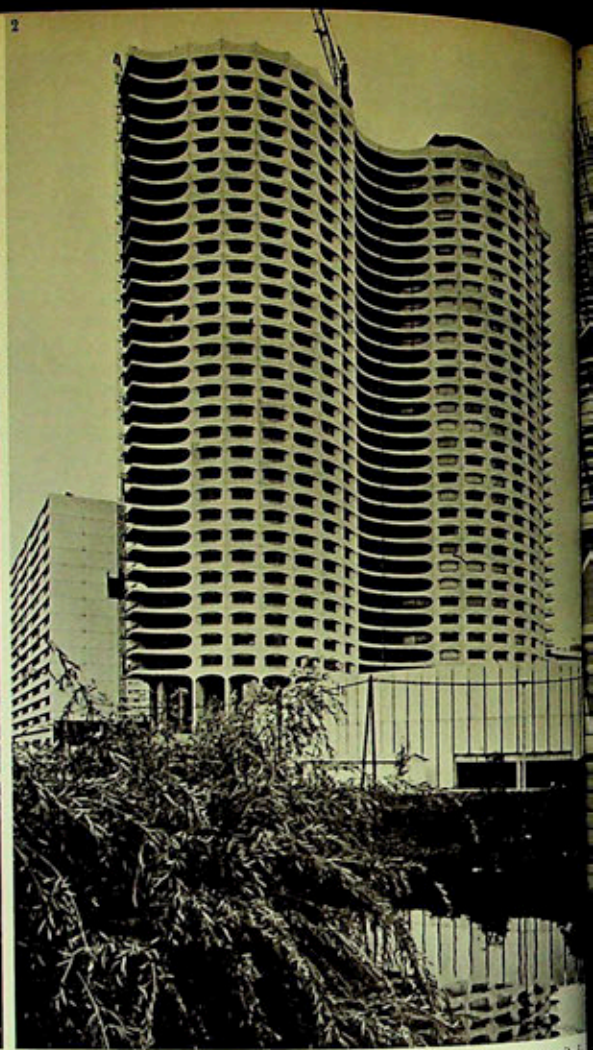
Depuis lors, les réalisations se sont multipliées des deux côtés de l'Atlantique, en même temps que les recherches visant à résoudre les problèmes essentiels posés par l'utilisation généralisée du verre, à savoir l'accroissement de sa résistance aux chocs, de son pouvoir isolant — contre le bruit et contre la chaleur ou le froid — l'atténuation éventuelle de sa réceptivité à la lumière et, parallèlement, l'élaboration d'une esthétique architecturale qui lui soit propre.

La gamme des produits verriers aujourd'hui disponibles donne aux architectes une liberté nouvelle dans l'organisation des volumes, des façades, des agencements intérieurs. Mais le prix de cette liberté apparente est, pour chaque cas

3

5





particulier, une étude rigoureuse des conditions d'exposition, de climat, d'environnement sonore, et la mesure exacte de l'intensité des phénomènes acoustiques et hygrothermiques qui en découlent. C'est donc dès l'avant-projet que doivent intervenir les calculs des ingénieurs: ils permettent seuls de déterminer, dans le détail, et selon le parti constructif envisagé, les solutions à adopter pour la mise en œuvre des éléments vitrés comme des autres éléments constitutifs des façades (allèges, menuiseries métalliques, brise-soleil).

Cette analyse préliminaire est en outre indispensable au point de vue du prix de revient d'une construction, spécialement en ce qui concerne le conditionnement d'air: les différents systèmes actuellement utilisés restent en effet coûteux s'ils doivent compenser des écarts extrêmes de température. Le choix de matériaux verriers appropriés est donc un facteur essentiel d'économie.

A l'heure actuelle, c'est généralement par la combinaison de plusieurs sortes de verre (trempés, traités ou multiples) que les architectes résolvent les problèmes techniques et esthétiques auxquels ils sont confrontés. La diversité des formules possibles, la souplesse d'utilisation des matériaux donnent à chacun la latitude d'exprimer clairement ce qu'il conçoit et lui laisse la pleine responsabilité de la réussite ou de l'échec.

Le premier progrès technique réalisé pour faire du verre un matériau d'architecture solide, suffisamment isolant, utilisable sur des surfaces et des portées sans cesse accrues, a été l'augmentation de son épaisseur, c'est-à-dire le passage du verre à vitre (2,5 mm) à la glace épaisse (de 6 à 15 mm) qui substitue un matériau lourd à un matériau léger, trop facilement mis en vibration par les ondes sonores et ne constituant qu'un obstacle minime aux échanges thermiques entre la température extérieure et l'ambiance intérieure. Dans la constitution des produits verriers existant actuellement, le pouvoir isolant reste proportionnel à l'épaisseur, tant pour les glaces claires simples que pour les verres filtrants (« Parsol ») ou réfléchissants (« Parelio ») et les verres composés (« Supertriver », « Polyglass »). L'emploi de glaces épaisses au lieu de verre à vitre pour une fenêtre normale ramène de 58 à 49 décibels le niveau sonore d'un appartement. C'est dire leur intérêt tant pour les immeubles bordant des rues de plus en plus bruyantes que pour des « cas extrêmes » comme celui des aéroports. Les glaces épaisses ont été adoptées par exemple, dans des « styles » radicalement opposés — pour les « Tours Horizon » à Rennes (G. Maillols architecte) — où elles assurent l'isolation acoustique en même temps qu'elles offrent la résistance nécessaire à la pression du vent (voir page 78) — et par Bernard Zehrfuss pour

1 Pour cet ensemble de bureaux, situé sur la colline de Saint-Cloud à proximité de l'autoroute (N. Le Maresquier, J. R. Delb et P. Gérigné architectes), le problème de l'isolation phonique et thermique a été résolu par l'emploi d'une glace épaisse (8 mm.) associée en double fenêtre à une glace « Parsol » bronze (10 mm.), qui donne, d'autre part, à l'ensemble des bâtiments une valeur plastique « individualisée » dans le site urbain où il s'insère.

2 Les « Tours Horizon » à Rennes (G. Maillols architecte). L'isolation acoustique et la résistance au vent sont assurées par l'emploi de glaces épaisses (6 et 8 mm.) pour les baies dont l'alternance — en « brèves » et en « longues » — crée un rythme accordé au graphisme ondulant de la façade.

3 Fenêtres ouvrantes en glace trempée Sécurit de 12 mm. au second bâtiment de l'Unesco (B. Zehrfuss architecte). Les brise-soleil sont des « grilles » métalliques horizontales.
(voir aussi page 81)

le second bâtiment de l'Unesco à Paris, sous forme de glaces trempées Sécurit de 12 mm d'épaisseur, la protection solaire étant réalisée par des brise-soleil en « grilles » horizontales (voir pages 79 et 81). Elles sont associées en double fenêtre à une glace « Parsol » bronze, de 10 mm, dans un ensemble de bureaux situé sur la colline de Saint-Cloud (N. Le Maresquier, J. R. Delb et P. Gérigné architectes) que la proximité de l'autoroute risquait de rendre particulièrement bruyant (voir page 78). A Orly-Ouest enfin (M. H. Vicariot architecte en chef), la façade donnant sur les pistes, longue de 152 m., est faite d'une paroi en glace épaisse (15 mm) — solution qui avait déjà été adoptée à Orly-Sud (1959) — doublée ici d'un brise-soleil constitué par 153 lames en glace « Parsol » Sécurit de 10 mm suspendues aux poutres d'acier Corten de la charpente, prolongée de 2 m 50 hors du bâtiment (voir page 75): l'économie réalisée grâce à cet écran protecteur (abaissement du coût de conditionnement d'air, suppression des stores anti-éblouissants) a été évaluée à 600 fr. au m². La façade opposée est faite d'une alternance de glaces claires et de glaces « Parsol » bronze. Les ailes, où se situent les salles d'attente, ont des doubles vitrages isolants « Polyglass » dont certains avec une face extérieure en « Parsol » bronze. Sur les 11.500 m² de façade que comporte Orly-Ouest, 8.000 m² sont en glace.

Les glaces filtrantes (« Parsol » gris, vert ou bronze) apportent une amélioration remarquable du confort visuel et thermique. Teintées dans la masse à l'aide d'oxydes métalliques stables, elles absorbent une proportion de l'énergie solaire et des rayons visibles très sensiblement supérieure à celle qu'absorbent les glaces claires: elles permettent donc une diminution appréciable de la puissance des installations d'air conditionné et assurent une ambiance visuelle plus agréable en évitant l'éblouissement dû à un excès de luminosité. (ciels très clairs, surfaces réfléchissantes extérieures).

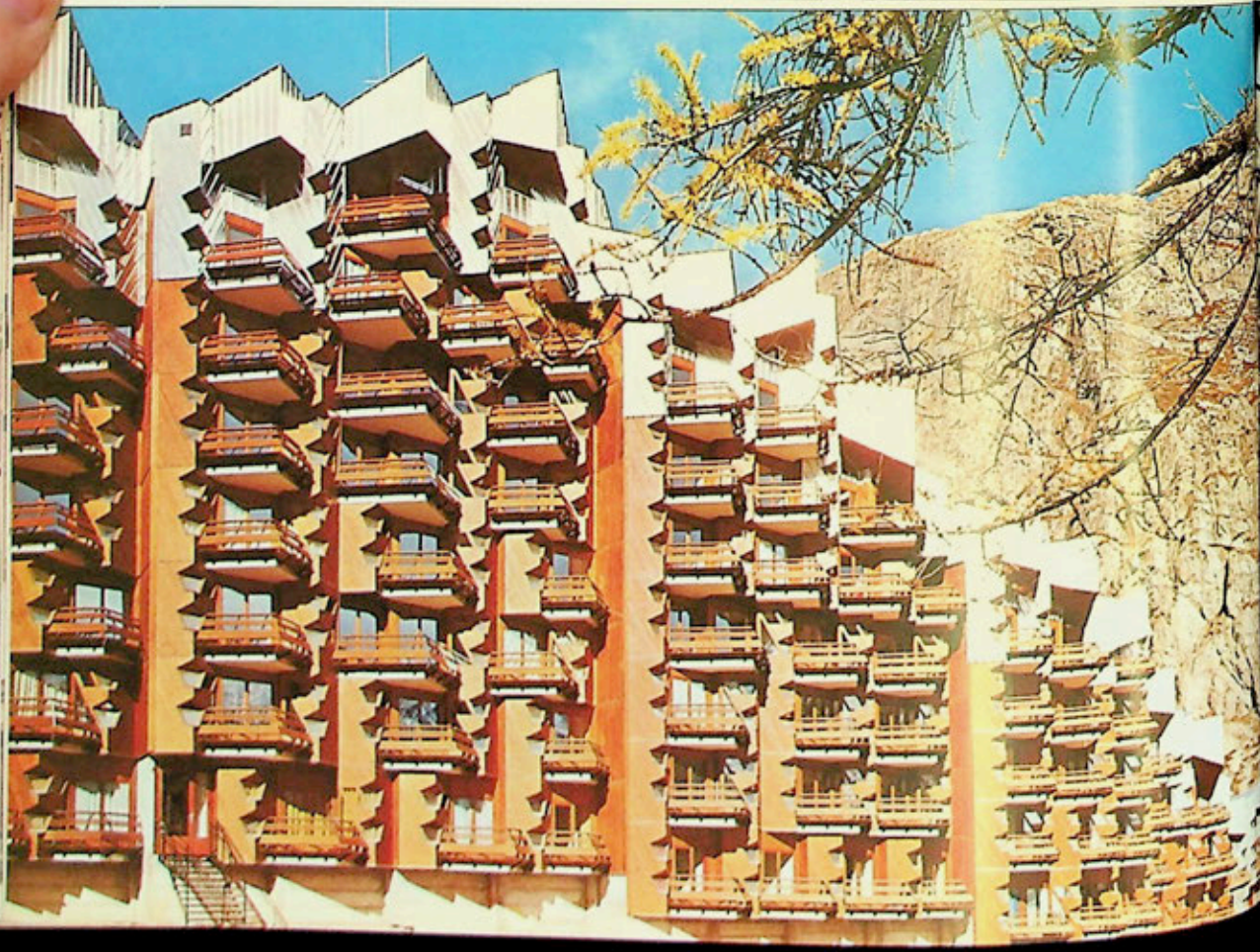
D'autre part, la coloration des surfaces, baies ou murs-rideaux, les accords de tonalités entre les structures, les allèges, les éléments vitrés, constituent un mode nouveau d'expression esthétique, que l'on considère l'édifice en lui-même ou la manière dont il s'inscrit dans un environnement donné. Dans une villa de Haute-Provence, les ouvertures vitrées de « Parsol » s'inscrivent en oblique sous la saillie en béton du toit, qui ne rompt pas la pente grise et rousse de la garrigue. Au contraire, à l'hôtel Aquitania, à Bordeaux, (F. Perrier architecte) la glace « Parsol » s'intègre en rythme simple aux horizontales nettement soulignées de la façade. Il trouve sa justification pour une piscine aussi bien à La Baule (voir pp. 76 et 77) dans l'ambiance de ciel et d'eau d'une station de la Côte Atlantique (Y. Liberge et C. Quilici architectes) que dans un environnement de montagne comme à La Clusaz, où il a été utilisé en coupe-vent (J. Apprill et P. Gebhart architectes).

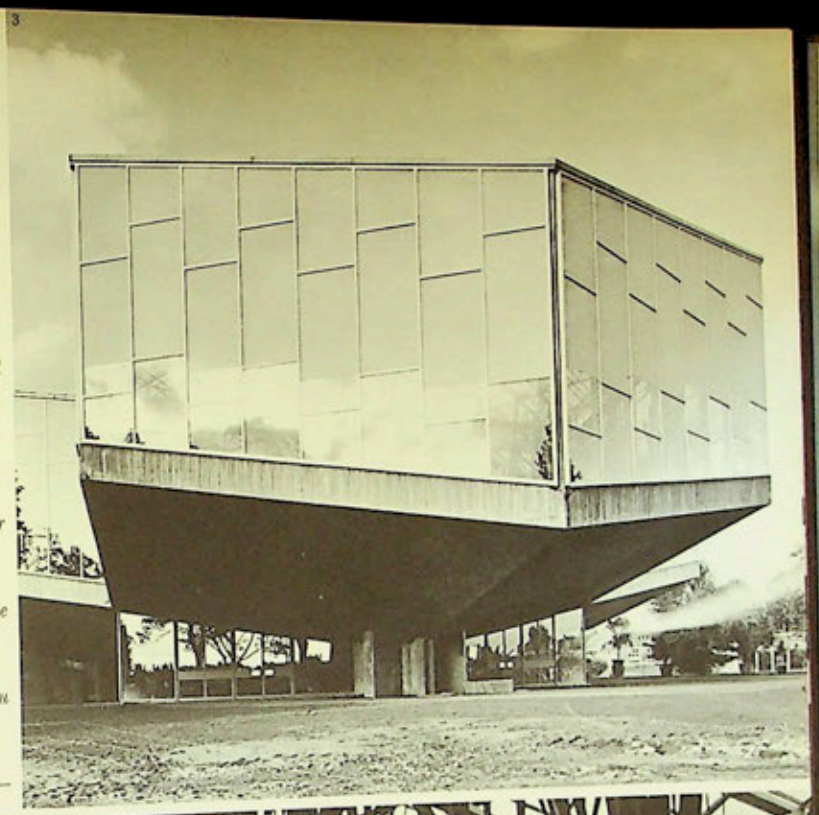
Le Restauroute Top à Tournus (P. Rahoult architecte) n'est qu'un grand volume teinté, discrètement ponctué par l'éclat des fixations métalliques (voir page 74), tandis qu'à la Maison du Bâtiment, à Toulouse, les vitrages de « Parsol » en retrait entrent dans le jeu de contrastes, de saillies, de déboîtements créé par l'agencement complexe des volumes. Au Centre de loisirs de Toulon-La Valette (voir page 77),

1 *et* **4** *Rez-de-chaussée et entrée d'un immeuble d'Alençon (P. J. Muller architecte). Le « Sécurit Horizon » ouvre l'ambiance intérieure sur l'environnement et assure une parfaite protection des portes.*

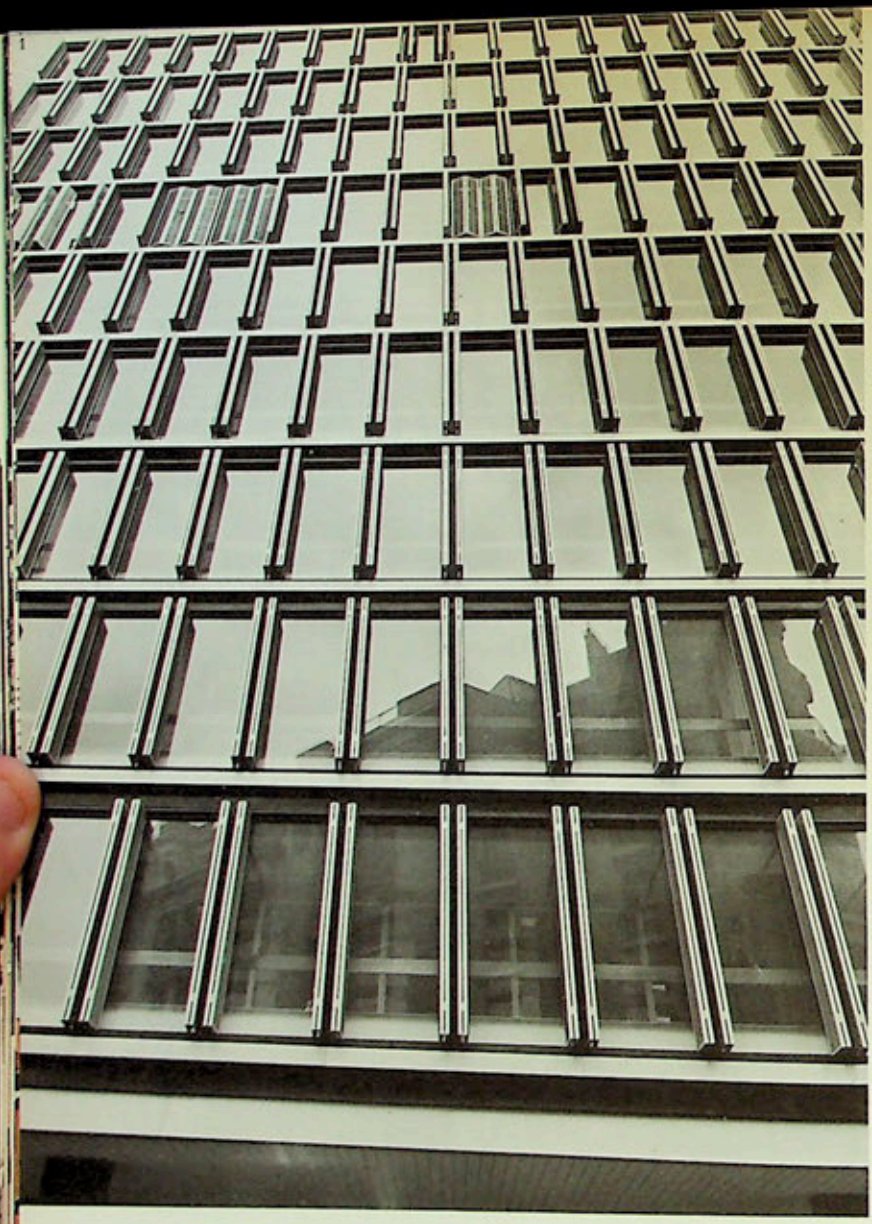
2 *Un autre aspect du nouveau bâtiment de l'Unesco. Les brise-soleil créent une variation graphique discrète sur les façades largement vitrées par de grandes glaces suspendues de 9 m de hauteur.*

3 *Une autre réalisation en « Sécurit Horizon » : le Palais du Festival à Cannes (O. C. Cacoub architecte). Dans ce hall accueillant un public très nombreux, le contact immédiat entre l'intérieur et l'extérieur contribue à créer une ambiance ouverte et aérée.*





1 *A la Maison de l'Agriculture de Montpellier, (D. Badani, P. Roux-Dorlut, M. Février, M. Charrier, architectes), derrière les brise-soleil qui créent sur les façades une fine modulation graphique, les fenêtres de « Polyglass » et de « Superlriver » ménagent un bon éclairement en limitant au maximum les variations thermiques.*
2 *La station de la Daille, à Tignes (R. Locre, P. Chaussade et J. C. Bernard architectes). L'emploi du « Polyglass » a permis de multiplier les grandes fenêtres — ouvertes sur un site exceptionnel — tout en assurant une excellente isolation thermique, et en évitant notamment aussi bien les buées sur les vitres que les zones de froid devant les baies à l'intérieur des chambres.*
3 *et 4 Vues extérieure et intérieure des serres réalisées par J. P. Secq à Lille. Là encore, c'est par l'emploi du « Polyglass » qu'a été résolu le problème de l'ensoleillement et celui de la régulation thermique, particulièrement délicat dans ce cas, puisqu'il s'agit de faire croître des plantes — et notamment des essences tropicales — sous le climat rigoureux du nord de la France.*



1 *La Maison des Sciences de l'Homme, boulevard Raspail à Paris (Marcel Lods, H. Beauclair, A. Malizard et P. Depondt architectes). Les murs-rideaux en « Polyglass » évitent, à l'intérieur, les vibrations sonores intenses dues à la circulation, en même temps qu'ils permettent de réaliser la climatisation dans les meilleures conditions. Les pare-soleil mobiles s'intègrent entièrement à la structure métallique.*

l'architecte J. Rey a adopté une ossature métallique légère et un remplissage en « Parsol » bronze créant des espaces transparents, ouverts, agencés librement autour des bassins, des terrasses et des jardins.

Avec les vitrages « Parelio », récemment créés par Saint-Gobain, — et actuellement mis en œuvre à la Raffinerie Shell-Berre (voir page 74) l'excès d'énergie solaire est rejeté par réflexion. Il s'agit de glaces polies claires ou teintées (« Parsol ») dont une face a subi un traitement par application à chaud d'oxydes métalliques. Elles rejettent selon l'épaisseur 38 à 44 % de l'énergie solaire, 62 % avec support « Parsol » et jusqu'à 71 % dans le cas de « Polyglass » « Parelio » avec support « Parsol ». Ces chiffres donnent une idée des économies réalisables sur le coût du conditionnement d'air. Arrêtant 43 à 82 % des rayons visibles (contre 10 à 12 % dans le cas de glaces claires), elles préservent contre l'éblouissement sans diminuer la visibilité et tout en constituant un écran protecteur contre les regards extérieurs aussi longtemps que la lumière naturelle est plus intense que l'éclairage interne. L'utilisation du « Parelio » en grandes surfaces apporte d'autre part un élément nouveau dans un « paysage architectural »: il reflète son environnement, le mouvement de la rue, la fuite des nuages dans le ciel, qui donnent à ses façades une animation perpétuelle, changeante selon les heures et les saisons.

Les vitrages composés (« Supertriver », « Polyglass ») multiplient, nous l'avons dit, les propriétés de chaque nature de verre employé (glaces claires, « Parsol », « Parelio ») en y ajoutant le pouvoir isolant des couches d'air sec intermédiaires. Ils constituent donc, entre autres, un matériau de choix pour les hôtels et chalets de montagne: La Daille (R. Locre, P. Chaussade et J. C. Bernard architectes), les Tours du Lac, à Tignes (J. Appril, P. Gebhart, C. Amann et J. P. Meyer architectes), sont des exemples représentatifs de cette architecture nouvelle des stations d'hiver (voir page 82) qui, sans abolir les formules traditionnelles (balcons de bois en saillie, étagement des volumes), permet d'ouvrir au maximum l'espace intérieur sur des panoramas de neige et de pentes glacées. Le « Supertriver », par exemple, réduit de 42% les déperditions calorifiques. Il évite en outre les zones de froid devant les fenêtres et supprime ou retarde l'apparition des buées. Au Centre téléphonique de Lyon-Lacassagne (A. Gutton architecte), il a été utilisé pour des baies percées dans une façade que double un réseau d'éléments cruciformes en shocks béton faisant fonction de brise-soleil (voir p. 85). Avec le « Polyglass », la réduction de la déperdition calorifique s'élève à 45 %. Son facteur solaire, c'est-à-dire le rapport entre l'énergie pénétrant dans une pièce et l'énergie frappant le vitrage, est d'environ 0,50 pour un « Polyglass Parsol » (contre 0,88 pour un vitrage normal). Quant à l'indice d'affaiblissement acoustique,

2 A la Banque Rothschild (M. Abramovitz architecte, en collaboration avec P. Dufau), l'un des escaliers roulants menant du hall d'entrée au niveau des bureaux de réception. Le « Polyglass » bronze ménage une température régulière, une luminosité tempérée et une ambiance calme dans un quartier particulièrement bruyant. Il donne en outre aux façades une animation colorée qui reste sobre et discrète.

3 Au Centre téléphonique de Lyon-Lacassagne, réalisé par A. Guitton, les baies en « Supertriver » se découpent dans l'épiderme nervuré du mur, doublé par un habillage en shock-béton formant brise-s' 'eil et créant des jeux d'ombre et de lumière sur les façades.

il est de 32 décibels pour un vitrage composé de deux feuilles de 6 et 8 mm. Ainsi, à la Maison des Sciences de l'Homme à Paris (M. Lods, H. Beauclair, A. Malizard et P. Depondt architectes) — dont les façades sont des murs-rideaux en « Polyglass » rythmés verticalement par la structure métallique — l'ambiance sonore intérieure est maintenue à un niveau normal malgré la circulation intense du boulevard Raspail (voir page 84). Les serres construites à Lille par J. P. Secq sont deux énormes « lanternes » de « Polyglass » qui assurent dans les meilleures conditions d'économie, la température et le degré hygrométrique nécessaires au développement des plantes, tout en maintenant un éclairement maximum et une communication visuelle totale avec l'extérieur, suscitant un contraste inattendu entre l'exubérance d'une végétation tropicale et la grisaille austère du paysage flamand (p. 83).

Nous avons d'ailleurs souligné à plusieurs reprises dans l'Œil l'intérêt de diverses réalisations récentes mettant en œuvre des vitrages « Polyglass »: le Siège social de la C.S.F. (J. Dubuisson architecte) à Rocquencourt (« Polyglass » clair), la Banque Rothschild (M. Abramovitz et P. Dufau architectes) (« Polyglass Parsol » bronze) (voir pages 84-85), la Mutuelle de Belbœuf (« Polyglass Parsol » vert), où le problème de l'intégration au site a été ainsi heureusement résolu.

Mais les produits verriers ne connaissent pas seulement une expansion croissante en tant qu'éléments d'une « enveloppe » architecturale (panneaux de façade ou murs-rideaux). Le besoin de lumière, de communication avec l'environnement, ont incité ingénieurs et techniciens à mettre au point, sous une forme maniable, des éléments pouvant s'intégrer aux agencements intérieurs les plus divers. La glace « Sécurit » par exemple peut équiper non seulement des façades comme à l'Unesco, mais aussi des rez-de-chaussée « transparents », des zones d'accueil, des magasins, favorisant les échanges, le contact immédiat avec la rue. Parmi les réalisations récentes, citons les sas d'entrée de l'aéroport d'Orly-Ouest (avec portes coulissantes automatiques), le Palais du Festival à Cannes (O. C. Cacoub architecte), un hall d'immeuble à Alençon (P. J. Muller architecte), en glace « Sécurit Horizon » (glaces « Sécurit » habillées de plinthes d'aluminium en parties hautes et basses) (voir pages 80 et 81).

Quelles seront, dans dix ans, dans vingt ans, les innovations que proposera encore l'industrie du verre? Les constructeurs parviendront-ils à en exploiter pleinement les possibilités, à définir une esthétique aujourd'hui hésitante parce qu'elle reste trop souvent liée à une conception traditionnelle de l'organisation des volumes, des rapports entre les pleins et les vides, entre les espaces ouverts et les espaces clos? L'évolution est amorcée; il reste aux architectes à la mener à bien.

paris/lyon/marseille
les nouveaux trains d'affaires

8-71

un nouveau train du matin sur paris lyon : le rapide 1re et 2e classe de 6 h 45

- ☐ Arrivée à Lyon à 10 h 30.
- ☐ Confort TEE en 1re classe, voitures modernes en 2e classe.
- ☐ Ce rapide permet de disposer d'une journée complète à Lyon.
- ☐ Retours vers Paris échelonnés dans la soirée.

Le rapide Lyon/Paris de 6 h 00, arrivée à Paris : 9 h 58, permet de passer une journée complète à Paris. Nombreux retours vers Lyon dans la soirée.

un nouveau TEE sur paris/lyon/marseille «le rhodanien»

dessert la vallée du Rhône
Comme le Mistral :

- ☐ bar-boutique
- ☐ voiture-restaurant
- ☐ hôtesses
- ☐ air conditionné
- ☐ secrétariat
- ☐ coiffure

LE RHODANIEN (*)		LE RHODANIEN (*)
17 h 25	PARIS	13 h 58
	DIJON	
21 h 09	LYON	10 h 15
22 h 06	VALENCE	9 h 18
23 h 02	AVIGNON	8 h 21
24 h 00	MARSEILLE	7 h 25

(*) Ce train ne circule pas certains jours. Renseignez-vous.

un service élargi de correspondances avec grenoble, chambéry, saint-étienne, la provence et le languedoc

Renseignements :
gares, bureaux de tourisme SNCF, agences de voyages.

SNCF

inter plans - publi-action - photos Devolf

6 éléments Scholtès sont encastrés « à hauteur des yeux et des mains » dans la cuisine imaginée ci-dessus avec la rigoureuse structure décorative Abstracta, des objets prêtés par la Chevalière de Nancy et une accorte hôte inconnue. Le Creuset : au premier plan la table 4 foyers T 70 E ; à gauche le réfrigérateur 3 étoiles, au fond le célèbre four 330 à pyrolyse, la hotte H 7060, le lave-vaisselle 9 B et, tout le four, le poste de cuisson mobile RE 310.

POUR LA CUISINE-LIBERTÉ
INCORPOREZ LES ÉLÉMENTS AUTOMATIQUES SCHOLTÈS

Votre future cuisine peut exister telle que vous la rêvez avec son appareillage encastré dans le décor que vous aimez. Les éléments Scholtès, contemporains mais non futuristes, s'intègrent à tous les aménagements : classiques ou hardis. Présents en France dans quatre installations sur cinq, ils créent les « cuisines-liberté » qui débarrassent de toutes les servitudes pour mieux cuisiner. Ici, parmi 65 modèles, les éléments choisis sont électriques pour être automatiques et fonctionner en toute sécurité. Ainsi pour la seule cuisson : les foyers à palpeur surveillent les mets, le four se met en route et s'arrête seul, en votre absence, même pour se nettoyer par pyrolyse. Ce seul procédé de nettoyage automatique intégral, introduit en Europe par Scholtès, montre à quel point ces éléments sont ceux de l'avenir. Documentez-vous gracieusement sur eux à l'aide du bon ci-dessous.

Scholtès se vend dans tous les pays du Marché Commun ainsi qu'en Andorre, Espagne, Grande Bretagne, Suisse etc... et fait partie en France du *Groupe Harmonie* dont les productions des 14 membres s'harmonisent entre elles par les formes et les couleurs.

Scholtes

Bon à découper et à retourner à Scholtès, bp no 6 Lagrange 57 Thionville

M

Adresse complète

désire recevoir, sans engagement, la nouvelle documentation «éléments incorporés Scholtès» avec le tarif en vigueur

Ets A. Nancy 31-458

KNOLL INTERNATIONAL A NEW YORK ET A BOSTON

Les salons d'exposition de Knoll International, à New York, sont situés, dans la 5e Avenue, au 10e étage d'un immeuble traditionnel, dont les structures intérieures déterminent une répartition de l'espace en quadrilatères réguliers. La transformation récemment réalisée par Gae Aulenti, réussit précisément à abolir cette distribution conformiste et monotone pour faire place à des volumes originaux, à des lieux diversifiés: tunnel d'entrée, menant des profondeurs obscures de l'ascenseur à un éclatement de lumière; grande galerie longitudinale sobre et rythmée; « scène de théâtre » pour les nouvelles vedettes (les meubles exposés); perspectives obliques débouchant sur des cloisons faites de claustra de verre et de miroir, où les images se brisent en une multitude de reflets; espaces enclos de piliers triangulaires, démesurés au point de n'être plus des piliers. La dernière paroi, sur la façade, est composée de panneaux mobiles qui décrivent par des graphiques les techniques, les formes, les couleurs de la production Knoll. Entre ces panneaux, la vue s'étend sur la ville, dans une alternance sans rupture: le panorama de Central Park fait partie intégrante du « showroom ».

1

Photos Jon Naar

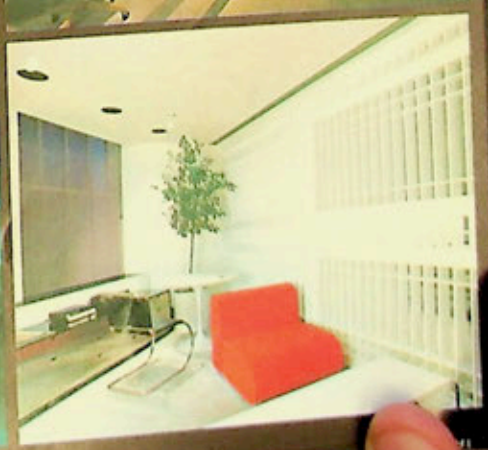
1 *Le couloir d'entrée du showroom de New York. Dans les vitrines, des objets en marbre et en verre d'Angelo Mangiarotti. Au fond, le bureau de réception créé spécialement par Knoll pour le showroom et, au-delà, un ensemble de meubles de Stephens.*
2 *Dans la galerie, à gauche deux chaises de Charles Pollock de part et d'autre d'un guéridon de Saarinen. A l'arrière-plan, des chaises à*

Mies van der Rohe, devant une grande affiche Knoll multicolore.

3 *Ici, sur l'estrade, une exposition Stephens puis, au centre, quatre fauteuils de Stephens entourant d'une table Knoll. Le siège dactylo rouge est de Max Pearson. Au premier plan à droite, chaise et fauteuil dactylo de Rasmussen.*

4 *Un autre aspect de la galerie. Au premier plan, des fauteuils de Stephens. Au fond, une table et des chaises de Warren Platner devant le mur où sont présentés des échantillons de tissus.*

5 *Contre la claustra blanche créée par Gae Aulenti, la table «Laccio» de Marcel Breuer, au premier plan, et un fauteuil «Suzanne» de Takahama. Dans l'angle, une chaise de Mies van der Rohe, devant un guéridon de Saarinen.*



BOSTON

La salle d'exposition de Boston est plus petite que celle de New York. Gae Aulenti a adopté une composition en angles de 45°, qui crée un espace dynamique, suscitant des perspectives toujours variées. Tout l'agencement s'ordonne à partir du totem rouge placé près de l'entrée. Des plantes vertes sont suspendues au plafond miroitant. Le sol s'élève et s'abaisse pour présenter les meubles d'une manière abstraite, hors du réel.

1 *Dans le showroom de Boston, on aperçoit, sur le podium, une table et des chaises de Warren Platner, entre deux éléments « Malitte », de Matta. Au premier plan, double fauteuil dos-à-dos « Suzanne » de Takahama, près d'un fauteuil de Saarinen accompagné de son pouf.*
2 *Une vue d'ensemble du showroom. Derrière une série de guéridons de Saarinen, différents éléments « Malitte » de Matta, puis des chaises et une table de Warren Platner. A droite, deux fauteuils de Bertoia. Au premier plan, autour de la Table « André » (collection Gavina), deux chaises cannées « Cesca » de Marcel Breuer.*
3 et **4** *Derrière un bureau d'hôtesse à dessus de marbre (collection Knoll), le bloc « Malitte » de Matta, qu'on aperçoit encore, au-delà d'une porte, sur la photo de la page ci-contre.*

Giacometti

Suite de la page 22

irréalité, de sculpter une apparence située dans l'espace, c'est-à-dire dans laquelle l'imaginaire ne puisse l'emporter sur ce qui est vu, une apparence enfin qui soit déterminée définitivement par l'intention de l'artiste et que l'imagination du spectateur ne puisse altérer. Cette idée lui tenait très à cœur et il l'a réalisée admirablement. Les personnages et les têtes de Giacometti sont en effet situés à une distance absolue du spectateur. On peut s'en approcher, toucher ces objets de plâtre ou de métal, mais on en demeure irrévocablement séparé par la distance conceptuelle dans laquelle l'artiste les a délibérément isolés. Par ce procédé, Giacometti a réussi à réconcilier l'art et la réalité et nous force à en faire autant, parce que notre perception de son œuvre ne saurait dépendre de notre seule relation avec un morceau de bronze. C'est cet extraordinaire don d'innovation qui a très tôt suscité l'intérêt de Picasso, de Sartre et d'autres admirateurs.

Dans beaucoup de ses dessins, Giacometti a également réussi à situer complètement cette apparence. Les personnages restent à la même distance de nous, quelle que soit la distance qui nous sépare d'eux. Ils ont tous leurs traits en détail, parce que nous savons qu'ils existent, comme dans la réalité, et pourtant ils sont loin de nous, comme des êtres vers lesquels notre propre solitude se tourne, là-bas tout au bout d'un chemin que nous n'emprunterons jamais. Il en est de même des têtes; le regard est là, et la connaissance, mais ni volonté ni nostalgie ne peuvent franchir l'éloignement dans lequel l'artiste les a placés pour toujours.

Ce sont ces caractéristiques qui ont fait que pour certains l'œuvre de Giacometti incarne l'aliénation et l'angoisse de l'homme actuel. Son intention n'a certainement jamais été aussi limitée ou émotionnelle. Cependant il était profondément conscient dans sa vie personnelle de cet aspect de l'expérience humaine, et cette conscience s'exprime indubitablement dans son œuvre, peut-être malgré lui. Mais il est essentiel de se rendre compte que Giacometti désirait exclure les sentiments intimes ou les convictions humaines de son œuvre, parce qu'il savait que ce type d'extériorisation conduit trop facilement à l'emphase et à la trivialité.

Un jour Giacometti a dit: « Qu'il s'agisse de sculpture ou de peinture, je crois que la seule chose qui compte c'est le dessin. Il faut s'attacher uniquement, exclusivement au dessin. Si on pouvait maîtriser le dessin, tout le reste serait possible. »

Ainsi a-t-il fait. Pour lui, dessiner était plus important que n'importe quoi. Il s'y est employé toute sa vie. Et toute sa vie se retrouve dans ses dessins: sa famille, ses amis, la pièce où il vivait, son lit, la tasse de café dans laquelle il buvait, ses sculptures, ses peintures et même les dessins qu'il était en train de faire. Il était si fidèle aux détails perçus dans son champ de vision, que l'on voit, dans certains dessins, le coin même du papier sur lequel il était en train de dessiner.

Giacometti dessinait constamment; c'était pratiquement une manière de vivre. Même quand ses doigts n'y étaient pas occupés, ses yeux l'étaient. Et quand il était assis quelque part sans une plume ou un crayon à la main, ses doigts décrivaient avec insistance les gestes mêmes du dessin — sur une table de bistrot ou sur ses genoux dans un taxi — comme si le simple mouvement du dessin pouvait amener une nouvelle parcelle de réalité, intouchée, inconnue, à émerger du vide où toute vérité attend.

Au sujet de la maîtrise, Giacometti se serait écrié qu'il n'avait jamais rien maîtrisé. Pendant qu'il dessinait le portrait de Matisse, les deux hommes s'accordaient à dire que la maîtrise du dessin était un but idéal qu'aucun artiste ne pouvait jamais atteindre, mais que c'était la base essentielle sur laquelle devait se fonder tout accomplissement. Les artistes ne sont jamais satisfaits, ce qui, comme disait Leonardo, est leur meilleure façon d'être.

Quel que soit le jugement que Giacometti a lui-même porté sur son œuvre, ses dessins existent avec une autorité, une originalité et une authenticité telles que le langage ne peut rien y ajouter. Ce n'est pas étonnant qu'il ait eu peu de rivaux. Personne avant lui n'avait travaillé non plus dans le véritable esprit de Cézanne. Buffon était d'une exactitude cruelle en disant « Le style c'est l'homme ». Peu de gens accepteraient, et moins encore seraient capables de respecter une intégrité aussi austère et une discipline créatrice aussi sévère que celles de Giacometti. Seul, sans demander ni attendre l'approbation, il a mené toute sa vie une lutte avec la réalité dont il savait qu'elle était déjà au départ sans espoir. Ses dessins témoignent de l'ardeur et de la dignité de cette lutte.

« J'essaie de montrer comment je vois les choses, » a dit Giacometti un jour. « Mais j'en suis incapable. Pour y arriver, il faudrait en mourir. »

Si vous voulez en savoir davantage

Ce texte est un extrait du livre de James Lord: « Dessins de Giacometti » qui paraît ces jours-ci aux Editions Seghers.

jean dewasne

Suite de la page 33

naissent. Je les observe, je les critique, je les rejette, je les accepte, il y a un va-et-vient constant entre l'œuvre et le créateur, et c'est comme cela que les choses poussent naturellement, biologiquement.

P. Vous ne partez pas d'une idée préconçue, de la recherche d'un effet prévu; vous laissez naître une idée qui se rapproche peu à peu de votre pensée?

D. C'est cela. Je laisse se développer librement les matériaux devant moi selon leur possibilité, et j'essaie d'éliminer les parasites qui vont empêcher le matériau de vivre pleinement. C'est pour cela, par exemple, que j'emploie des tons plats et des couleurs très pures: j'élimine les parasites des touches.

P. Votre point de départ est lyrique, poétique, musical, des rêves, et vous l'organisez peu à peu.

D. J'espère qu'il y a une certaine richesse dans l'œuvre. A cause de ce cheminement, je pars peut-être de la confusion, mais pour arriver à la plus grande organisation possible.

P. Ce qui vous intéresse, c'est le développement logique d'un moment sensible, poussé jusqu'au bout de son évolution, de ses possibilités logiques. Vivez-vous profondément l'idée que l'art a une action directe sur le public et sur les événements?

D. L'œuvre d'art n'est plus un reflet. Elle n'est pas, avant, le reflet de la nature, ou plus tard le reflet du monde intérieur d'un artiste; ce n'est pas intéressant, un reflet, mais elle est une véritable création. Alors l'œuvre d'art devient un objet agissant, ce qui la différencie on ne peut plus des objets dont on se sert. On doit considérer l'œuvre d'art plus comme un être que comme un objet. Il résulte de cela que l'œuvre d'art n'est pas une représentation ou une réduction de l'homme, c'est-à-dire un homme avec quelque chose en moins. Elle est un objet doué d'une vie propre et indépendante qui concentre le meilleur de l'homme uni au meilleur de la nature, en suivant les lois de cette nature. Plus que l'image de l'homme, l'œuvre présente des faits neufs que seule elle est capable de dévoiler.

P. D'où un art de la place publique, qui agit sur les gens, leur montre une direction?

D. Qui leur donne quelque chose que seule la plastique peut donner et créer. S'il s'agit de répéter en plastique ce que le poète ou le musicien a pu dire, c'est sans intérêt.

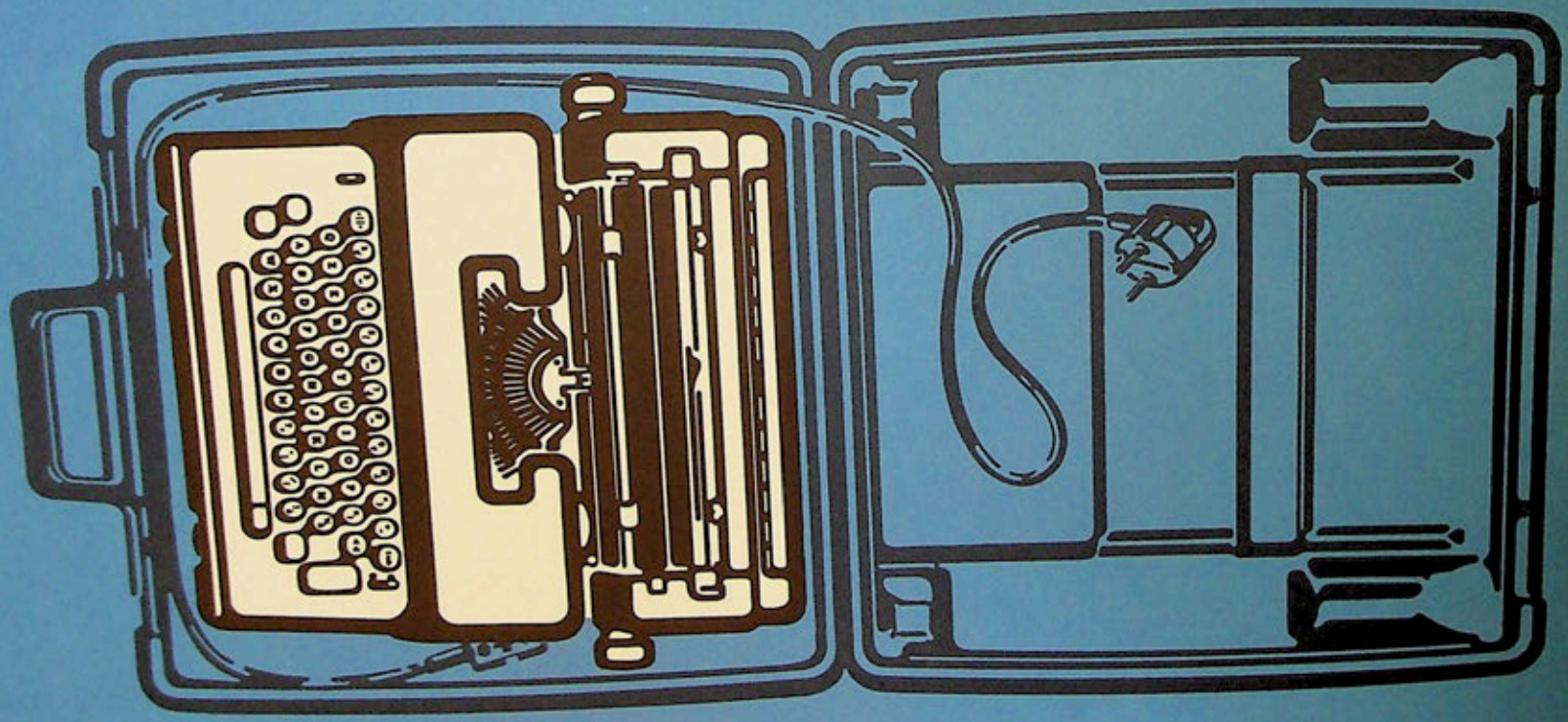
P. Au fond vous n'avez pas encore pu réaliser la totalité architecturale que vous souhaiteriez?

D. Celle de Grenoble, quand même, du musée de Grenoble. Elle n'est peut-être qu'à l'intérieur d'un espace, mais elle crée quand même un monde complet. Pour envelopper à la fois l'intérieur et l'extérieur, l'accueil, la rentrée, les détours, les passages, il faudrait presque que je fasse l'architecture moi-même.

P. Et vous avez des idées sur le plan architecture?

D. D'énormes antisculptures; on pourrait entrer, passer dedans, dehors, il n'y aurait ni dedans ni dehors, des choses en spirales, il n'y aurait ni intérieur ni extérieur...

LETTERA 36 OLIVETTI, MACHINE À ÉCRIRE PORTATIVE ENTIÈREMENT ÉLECTRIQUE



olivetti

LETTERA 36 OLIVETTI, MACHINE À ÉCRIRE PORTATIVE ENTIÈREMENT ÉLECTRIQUE

UGINOX matériau noble de l'art contemporain

ektachrome richard/blin

UGINOX murs, sols, plafonds, meubles, luminaires,...

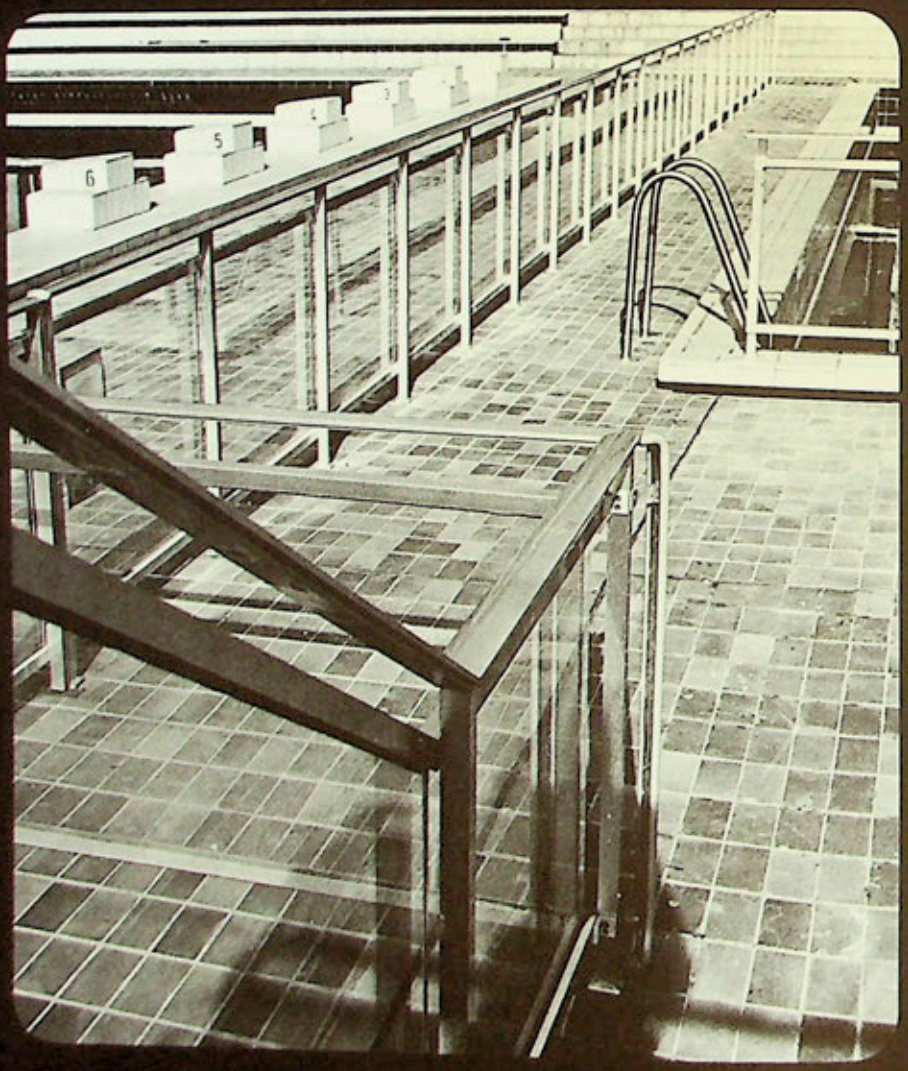
UGINE GUEUGNON 16 rue d'Artois Paris 8e tél. 359.79.69

L'ŒIL

ART
D'AUJOURD'HUI
ARCHITECTURE
DESIGN

ABP Bâtiment

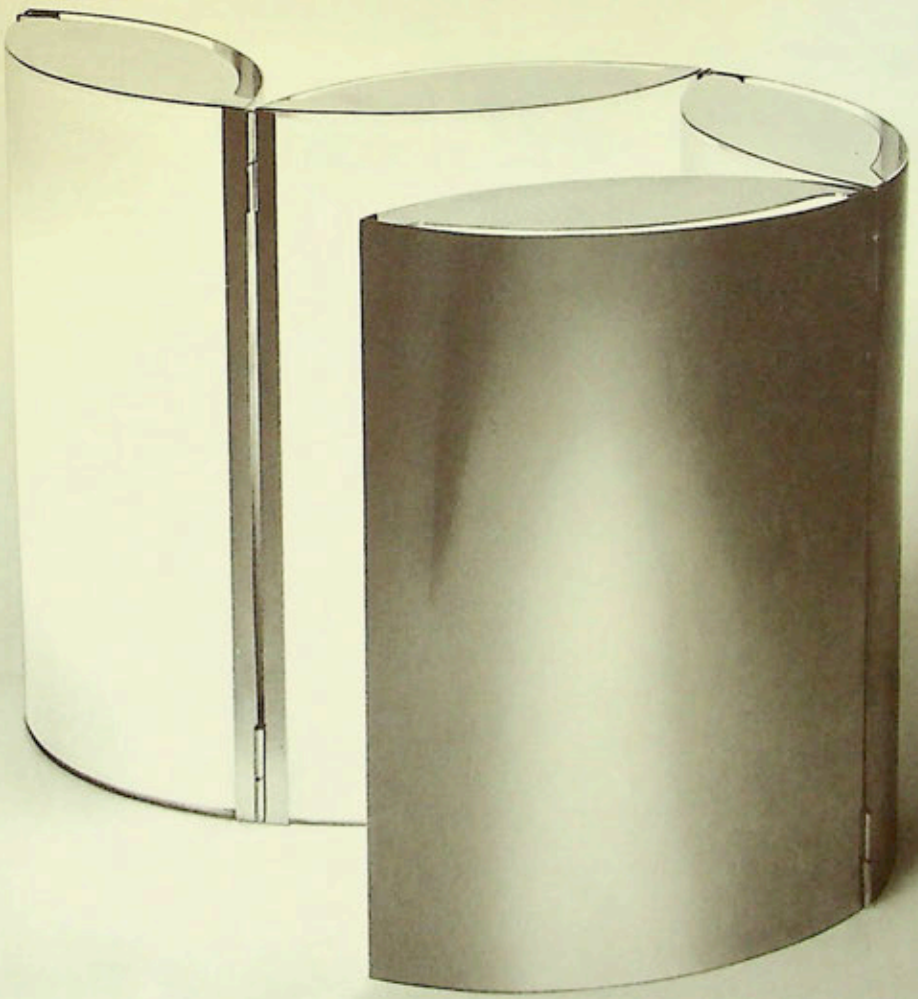
14, rue du Chef de Ville 60 MESNIL-en-THELLE Téléphone 29



Garde-corps de balcon

Altuglas
Perspex
Plexiglas

JEAN-PIERRE VITRAC
a choisi
VERRE LUMIERE
pour éditer ses lampes contemporaines



Exposition et vente : 190 rue du Faubourg Saint-Honoré Paris 8e - Téléphone : 359.28.75

LE MAITRE D'ŒUVRE ET LA RÉALISATION

Traditionnellement l'architecte ou l'architecte d'intérieur est créateur d'un projet et maître absolu de sa réalisation. De la première esquisse à la direction de chantier en passant par les plans d'exécution, les appels d'offre, l'étude des devis et la coordination, il dirige sa création de l'intérieur, toujours sur la brèche, employant une grande part de son temps en tâches sans liaisons directes avec sa création. De plus en plus, ces tâches lui échappent, de sa propre volonté, et l'homme-orchestre fait place au chef d'orchestre.

Que la volonté du créateur se manifeste dans cette évolution est certain. Mais l'ampleur des réalisations modernes, les techniques nouvelles et très particulières, les matériaux dont les applications ne cessent de s'étendre ne sont pas étrangers à ce mouvement.

L'importance de cette évolution est difficile à évaluer, mais certaine. Le décorateur ne pouvait plus concrétiser ses projets que par un autre moyen: un relais sur le plan de la réalisation et de son organisation. Ce relais — l'entreprise générale de second œuvre — est là pour servir le créateur, lui permettre de suivre son projet d'un niveau plus élevé, lui donner la liberté nécessaire à sa création. Pour le maître d'œuvre, un temps important se trouve ainsi économisé.

Si l'ampleur des réalisations modernes demande de ne rien laisser au hasard sur le plan de l'exécution et nécessite un respect des temps de réalisation très strict, cette même ampleur requiert du créateur un travail accru. L'envergure ne doit pas faire oublier le souci du détail; le détail ne doit pas se perdre dans l'ensemble et un esprit de synthèse doit présider au travail de création. Pour que cela soit pleinement possible, l'architecte d'intérieur, comme n'importe quel créateur, doit disposer de la plus grande part de son temps, de la plus grande tranquillité et doit pouvoir se reposer sur des exécutants parfaits, impeccablement rodés et spécialisés.

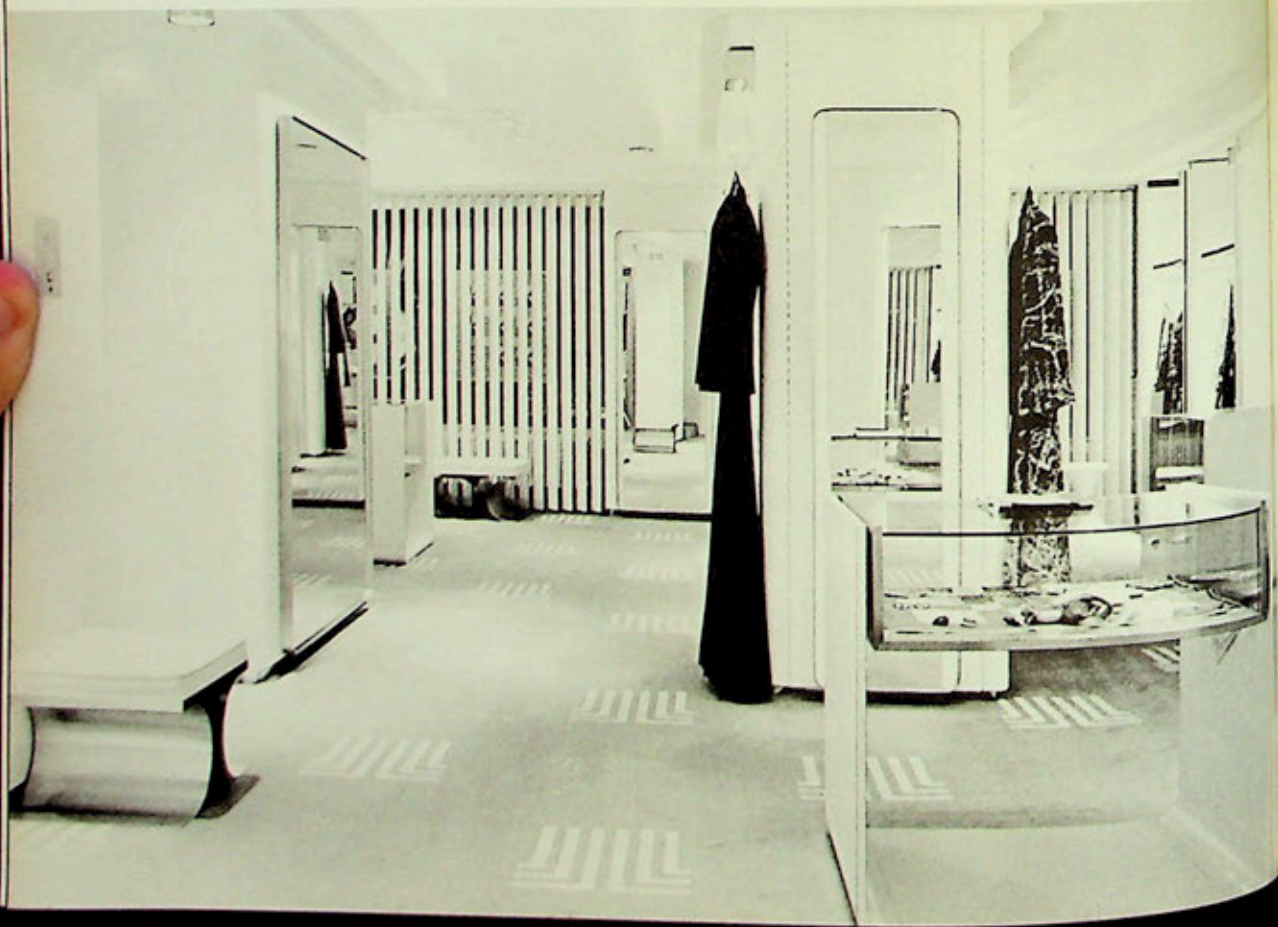
Le souci de la réalisation et de la cohésion des équipes est constant chez le maître d'œuvre.

A. CHATELIN, architecte en chef du gouvernement, Premier Grand Prix de Rome, a résolu le problème par une formule de collaboration peu habituelle:

« Je suis essentiellement architecte, mais j'ai une équipe de décorateurs. Je pense que le travail de l'un ne doit pas détruire ou endommager celui de l'autre. C'est pourquoi nous formons une équipe: les problèmes de chacun sont connus de tous. Ce n'est pas une habitude en France où les deux éléments sont le plus souvent dissociés: l'architecte d'intérieur travaille sur un projet initial de structures qu'il ne connaît pas, ou peu. Il faut que le projet du décorateur vienne s'ajouter aux autres plans de base.

»Les rapports avec l'entreprise générale ne sont pas toujours suffisants. Là aussi il faut des contacts permanents et une pratique de travail en groupe. L'entreprise générale ne peut être un groupement de hasards opportunistes.

»Une entreprise générale doit avoir un matériel complet, des équipes solides. La qualité de plans qu'elle peut faire et de son bureau de



coordination, sont de la plus haute importance. Car les dossiers du décorateur n'ont pas besoin d'être aussi précis que ceux de l'architecte, et ne doivent pas l'être. Il s'agit plutôt des intentions, des désirs, des idées du créateur qui doivent évoluer au stade de l'étude. Il faut que les exécutants n'aient pas peur d'inventer, d'innover et d'expérimenter. De cette manière, en combinant l'esprit du créateur, les capacités de mise en forme et la souplesse d'exécution de l'entreprise générale, on doit parvenir à une traduction parfaite de l'idée du maître d'œuvre.

»La Société DENNERY, en cela, est le type même d'une véritable entreprise générale et je travaille souvent avec elle. Ensemble, nous avons réalisé la Caisse des médecins à Paris, le Centre de lutte contre le cancer à Clermond-Ferrand et l'Hôtel des Finances de Mâcon et Lyon. C'est sans doute chez eux que l'on trouve l'éventail le plus complet tant en possibilités d'études et de fabrications qu'en techniciens spécialisés dans les exécutions délicates.

»J'apprécie beaucoup le calme et la qualité des contacts que nous avons en cours de réalisation. Tout peut être résolu. Si un élément ne « colle » pas avec l'ensemble, on défait, on cherche et on refait. Il en est de même si un ouvrier n'a pas suffisamment bien exécuté une tâche. J'ai grande confiance en DENNERY, n'ayant jamais eu l'impression d'être « possédé ». Chaque exécution a été faite avec un souci de la qualité et un respect de la chose créée peu communs.

»Je dirai pour conclure que l'entreprise générale est aussi indispensable au décorateur qu'à l'architecte. »

Ces exécutants, ce « complément indispensable » selon P. DUFAU, architecte D.P.L.G., Premier Second Grand Prix de Rome, le maître d'œuvre les a à portée de main. Il existe d'importants groupements capables de prendre en charge un programme complet.

«Tout est prêt», dit G. JARDONNET, architecte d'intérieur, «il ne nous reste qu'à convaincre le client. »

En France, la méfiance du client vis-à-vis de l'entreprise générale est de mise. Souvent le créateur se trouve dans l'obligation de faire des appels d'offre auprès de multiples entreprises séparées.

Ce système fait du maître d'œuvre un artisan. Ce n'est plus possible, ce stade est dépassé. Le client pense ainsi obtenir de meilleurs prix, les devis étant plus bas que ceux d'une entreprise générale; il ne voit pas le final avec les pertes de temps, les suppléments exorbitants parfois demandés.

L'entreprise générale peut paraître plus chère au départ. Mais étant donné ce qu'elle prend en charge, et la certitude qu'elle offre d'aucun dépassement, c'est une sécurité et souvent un bénéfice pour le client qui voit le projet prendre forme plus vite et dans de meilleures conditions d'exécution.

Ce prix, augmenté d'un côté, s'assortit de coûts moindres par ailleurs. Avantage non négligeable, l'entreprise générale peut obtenir des prix plus bas à qualité égale grâce à sa connaissance des matériaux, aux possibilités de traitement qu'elle offre et aux marchés qu'elle peut conclure avec les fabricants de matières premières. Ne dit-on pas que l'entreprise générale peut être plus chère au départ mais coûter sûrement moins cher que les autres formules en fin de compte?

Ce ne sont pas les entreprises séparées et parcellaires ou les petits artisans qui peuvent offrir ces avantages. Comme le dit justement M. BOYER, architecte d'intérieur, « la réalisation par entreprises séparées fait perdre du temps, coûte donc plus cher ». Ce système, outre le temps perdu en appels d'offre et coordination, reste aléatoire. C'est la parcellisation à tous les niveaux, chaque exécutant tirant les plans qui le concernent et ne tenant compte des autres corps d'état que sous la contrainte, difficilement rigide, du seul bureau de coordination. L'absence d'habitudes de travail en commun et la méconnaissance réciproque sont les handicaps sérieux de cette formule. Une erreur irréparable se répercute tout au long d'un chantier et peut compromettre totalement l'équilibre du projet et la pensée de son auteur.

A l'étranger, et surtout aux Etats-Unis, depuis plus d'une dizaine d'années, toute réalisation est confiée à une entreprise générale. Le projet achevé, un seul groupement exécute l'ensemble, depuis les études techniques, les calculs de prix, les plans d'exécution, jusqu'à la fabrication et l'installation.

Si l'entreprise générale coordonne les chantiers, la responsabilité du maître d'œuvre reste entière. Tout au plus change-t-elle de forme et d'amplitude.

◀ LANVIN PARIS
Création Michel Boyer

GALERIE W.F. FINDLAY International
Le coin salon,
création François Catroux

1

« Nous devenons surveillants de l'exécution de nos projets », pense F. CATROUX, architecte d'intérieur, et M. BOYER ajoute: « S'en remettre à une entreprise générale n'est pas forcément se dessaisir de son projet. Au contraire, il faut rester très vigilant, s'assurer à chaque instant que nos données sont respectées. »

Le créateur n'est pas toujours un technicien; il lui est nécessaire, bien sûr, de connaître les bases lui permettant de surveiller l'exécution de son projet. Mais comment garder un contact précis avec des techniques en évolution constante? La possibilité lui en manque, car il doit consacrer, et de plus en plus, une part importante de son temps à la création.

« Non seulement nous devons être dégagés des soucis administratifs, dit F. CATROUX, mais surtout il nous faut nous tenir systématiquement au courant des techniques nouvelles. Il y a pour cela des spécialistes, et l'entreprise générale nous les fournit à point nommé. Personnellement, je ne travaille qu'avec une entreprise générale: DENNERY. J'ai vu la réalisation qu'ils ont faite du projet de Mme GAE AULENTI pour OLIVETTI et j'ai été très emballé. »

Souvent évoquée comme entreprise générale type, c'est sous cet angle que nous citerons DENNERY.

L'entreprise DENNERY comporte de multiples services. Tout d'abord, les bureaux d'études. Dans un premier temps, un spécialiste étudie les problèmes du créateur. Puis intervient une première estimation des dépenses. Par la suite, le bureau technique fournit une étude complète avec plans, maquettes, échantillons de matériaux. Très rapidement après la présentation d'un projet, vous disposez d'un devis absolument net et définitif, de temps d'exécution précisément calculés et qui seront respectés. Pour achever cette première phase, les plans sont exécutés, certains même grandeur nature. Les commandes de matériaux passées auprès des fournisseurs, la fabrication peut commencer aussitôt les accords signés.

Cette fabrication a lieu à l'usine de Preuilly-sur-Claise sur 14000 m² de bâtiments comportant un matériel ultra-moderne. Des spécialistes y travaillent les bois, les métaux, les verres et matériaux de synthèse. Une importante capacité de production permet autant le sur-mesure que la moyenne série. L'usine est ouverte au maître d'œuvre qui peut ainsi, à tout instant, suivre la fabrication concernant son projet. Les éléments préfabriqués en tout ou partie vont être posés sur le chantier par des installateurs de métier sous la direction d'un chef d'équipe.

2

1 BHV BELLE EPINE (Drugstore)
La façade, création du Service Décoration et Installation du BHV

2 SIM ETOILE IENA
Le hall d'accueil, création Amédéo Albertini et Claude Barré

3 BANQUE ROTSCHILD PARIS
Le bureau de l'huissier, création Michel Boyer

Ce sont les services, la haute technicité du personnel et des outils, la rapidité et la qualité d'exécution, la fidélité aux projets, qui placent DENNERY en tête de sa profession.
Ces dernières années, de grandes réalisations ont été confiées à DENNERY, en France et à l'étranger:

- la décoration du HILTON Orly dont R. LOEWY est créateur
- les magasins FNAC à l'Etoile et bd Sébastopol à Paris, d'après un projet de M. MAURANDY, architecte d'intérieur
- l'aménagement de la préfecture du Val-d'Oise créée par M. BERNARD, architecte, Premier Grand Prix de Rome, membre de l'Institut et M. MOTTE, décorateur, professeur à l'E.N.S.A.D.
- l'agencement du « Mistral » pour la SNCF dont M. QUINET, décorateur, a fait le projet
- les agences de TWA en Europe, ainsi que celles d'AIR AFRIQUE à Paris et en Afrique
- la boutique de C. DIOR à Parly 2 et le Clipper Club de la PAN AM à Orly, créations de M^me^ GAE AULENTI, Docteur en architecture.

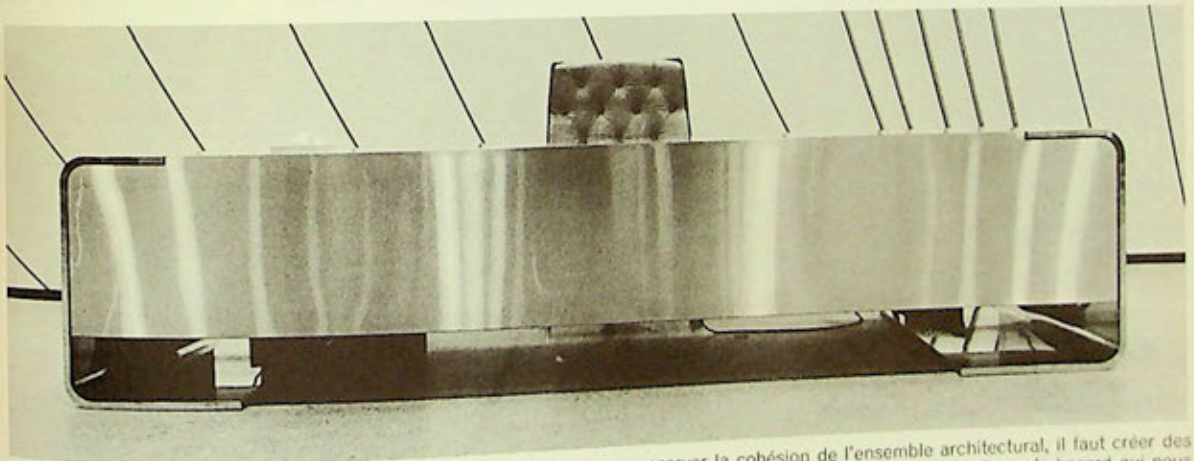
Bien sûr, des réalisations sont en cours dont l'Hôtel du Parti en Côte-d'Ivoire d'après les plans de M. CACOUB, Premier Grand Prix de Rome, architecte en chef des Bâtiments civils et Palais nationaux, et de M. DEL SASSO, architecte d'intérieur.

- Le grand salon touriste du « France », sur une idée de M^me^ DARBOIX-GAUDIN, décoratrice
- l'installation d'une agence de la Banque de Paris et des Pays-Bas avec M. BOUTS, architecte DPLG
- l'agence centrale de la Société générale dont l'aménagement est dû à M. SARXIAN, architecte DPLG.

« Je ne suis pas un réalisateur, dit M. BOYER, je suis là pour trouver des idées, donner satisfaction au niveau psychologique — bien sûr, il est nécessaire de savoir ce qu'est la réalisation pour exercer notre surveillance —, je travaille donc avec des entreprises générales et plus particulièrement DENNERY qui a réalisé plusieurs de mes projets: l'ambassade du Canada, le nouveau magasin LANVIN, la banque ROTHSCHILD, et plus récemment le polo de Bagatelle. Si je choisis DENNERY, c'est qu'il est le seul à pouvoir me satisfaire, étant donné la qualité du travail à exécuter. C'est une entreprise rodée et efficace qui respecte très précisément les idées du créateur. Des collègues étrangers ont vu quelques réalisations et ont été très impressionnés. L'organisation de DENNERY se ressent dans la qualité et la fidélité. Sur le marché actuel, son efficacité la situe au premier plan. »
Cependant, on ne confie pas un projet à n'importe quelle entreprise générale. Le choix se décide en fonction de la qualité voulue, des possibilités de réalisation de l'entreprise, donc des prix. Il y a deux cas où l'entreprise générale est absolument compétitive à tous les niveaux: d'une part dans la répétition (comme c'est le cas pour le mobilier de chambre d'un hôtel par exemple), et dans les traitements très spéciaux de matériaux modernes.
Un autre point qui s'ajoute à l'actif de l'entreprise générale est son rôle de conseiller.
G. JARDONNET: « Elle nous sert de garde-fou, en nous indiquant jusqu'où nous pouvons aller, étant donné l'état actuel des techniques. »

Au fait de tout ce qui concerne la réalisation, elle aide le maître d'œuvre à choisir les matériaux en fonction de leurs emplois possibles et du budget arrêté.
Une seule personne est responsable, auprès du créateur, de l'avancement et de la mise en forme du projet. Elle est là pour répondre à toute sollicitation, étudier les idées du décorateur. Un artisan dira: « Je peux aller jusqu'à tel point, mais je ne peux assurer telle partie du programme ». L'entreprise générale élimine ce genre de problème. Ce sera plus ou moins difficile, plus ou moins long, mais la réponse sera toujours positive. Si le problème est soluble, c'est tout d'abord qu'elle est en mesure de traiter la plupart des matériaux dans ses usines: c'est le cas de DENNERY à 80 %.
Si l'entreprise générale ne peut traiter elle-même un matériau nouveau, elle s'adresse aux différents sous-traitants, avec qui elle a de fréquents contacts.
Ce sont là des services parmi d'autres. Mais la politique de « service » ne consiste pas uniquement en une bonne organisation, c'est également « servir le projet », donc rester fidèle aux idées du maître d'œuvre.
G. JARDONNET: « En travaillant avec des gens dont vous savez qu'ils respecteront votre projet, vous pouvez vous y consacrer plus pleinement. Actuellement, avec DENNERY, nous avons en chantier le holding PERRIER. D'autres réalisations se sont échelonnées ces dernières années et plus particulièrement deux étages du pavillon français de l'exposition internationale de Montréal en 1967. »
Les entreprises séparées majorent souvent leur devis de 15 à 30 % en fin de travaux et mettent parfois plus d'un tiers de temps de plus que prévu. Il faut dire que tout contrat d'exécution signé avec une entreprise générale prévoit des pénalités de retard. Ce n'est sûrement pas un désavantage pour le client. L'entreprise générale se trouve contrainte à mieux exécuter pour ne pas devoir refaire un travail et se trouver pénalisée.
Michel BOYER. « Chaque créateur a sa « patte », ses caractéristiques. L'entreprise générale doit être un exécutant fidèle, respectueux de notre « marque de fabrique ». Elle l'est d'autant plus que nous pouvons toujours exiger que soit refait un élément mal construit ou mal installé. »
P. DUFAU: « L'architecte et le décorateur forment un tout. Pour conserver la cohésion de l'ensemble architectural, il faut créer des équipes, travailler ensemble, que ce ne soit pas le hasard qui nous réunisse sur un chantier sans jamais nous rencontrer, ni avant, ni pendant l'exécution. L'incohérence, l'improvisation, même avec du goût et quelques idées, conduisent souvent à la catastrophe. »
Il n'est désormais plus nécessaire de louer l'entreprise générale; tentative a été faite d'en démontrer ici l'utilité et la valeur. Depuis longtemps déjà, les Etats-Unis et la plupart des pays d'Europe y adhèrent tant pour les grands ensembles que pour les réalisations plus modestes. Pour chacun, client ou maître d'œuvre, l'entreprise générale, société de « SERVICES » qui comprend nécessairement un service après-vente que seul le client saura apprécier, fournit une réponse moderne et efficace aux problèmes de coordination et de réalisation de ce que l'on nomme aujourd'hui le « second œuvre ».
Formule d'avenir, elle est de plus en plus prônée et adoptée par le maître d'œuvre. N'a-t-il pas toute possibilité d'en apprécier et la sécurité et la perfection?

3



L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE NOVEMBRE 1971 N° 203

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **Georges et Rosamond Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer

Publicité

Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir

Pierre Joly et Véra Cardot: pages 5 à 15, 17 à 20, 23 à 27, 52 à 54 et 64 – Marc Lavrillier: pages 28 à 33, 38, 41 et 67 – Jean Biaugeaud: pages 45, 47 et 48 – Françoise Masson: pages 46 à 48, 51, 57, 62 et 63 – J. P. Merzagora: page 58 – Daniel Bernard: page 59.

Photographies en couleurs

Pierre Joly et Véra Cardot: page de couverture, pages 4, 16, 21, 22 et 55 – Marc Lavrillier: pages 39 et 40 – Jean Biaugeaud: page 44 – Françoise Masson: pages 49, 50 et 56.

Notre couverture

Naum Gabo: « Construction suspendue dans l'espace ». 1965. Bronze phosphoreux, aluminium, perspex et fil de nylon. Haut. 57 cm.

Notre prochain numéro

Un numéro de Noël plus vivant, varié et somptueux que jamais.

Abonnements

France: *Fr. 125.—; zone franc*
(avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 139.—).
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 95.—; SEDO S.A., av. de la Gare, 33*
1000 Lausanne. Tél. (021) 20 31 11.
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May,
6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1300.— (T.V.A. incluse);*
M^me^ Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt).
Tél. (02) 53 14 18. CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 100.—; A. et G. de May,*
6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne
Angleterre: *£11.–; A. Zwemmer, Ltd.,*
76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.;*
Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano,
Milano, c/c Postale 3-445
USA, Amérique du Sud: *$28.—;*
(avec surtaxe pour envoi recommandé: $31.—)
Canada: *$28.— (recommandé: $32.—)*
SEDO S.A., av. de la Gare 33, 1000 Lausanne.
Tél. (021) 20 31 11. CCP 10-8837
Autres pays: *francs suisses 110.—; SEDO S.A.,*
av. de la Gare 33, 1000 Lausanne. CCP 10-8837
(Lausanne); mandat postal international
Imprimeries Réunies S.A. Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

4 Antichambre pour un musée, par Pierre Joly

Gabo et l'abstraction scientifique, par Maurice Besset

12 Histoire d'un château-d'eau, par Philolaos

16 Un ermitage pour cadres supérieurs par Michel Vernes

22 En vedette sur la Seine, par Philippe Bonneuil

28 Parc des Princes, temple de la foule, par François Loyer

34 Beaubourg: sept cents projets, pour rien, par Pierre Joly

38 Modernisme dans la tradition aux Champs-Elysées

44 Un bâtiment à l'ancre, par Philippe Bonneuil

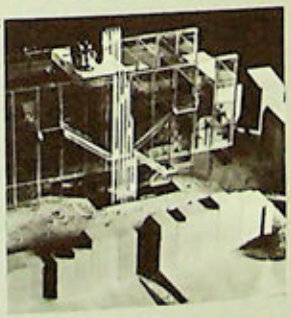
50 Polyvalence à l'Education Nationale

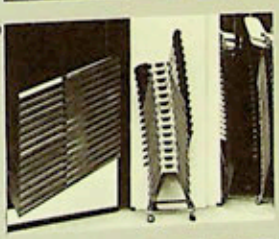
52 Bureaux-paysages

56 L'Œil aux aguets sur le Sicob

62 Tirages limités et programmes économiques

64 La Cinquième Suite de gravures Originales Contemporaines





Christian Dior

«BOUTIQUE»
CADEAUX DE NOEL

•

32, AVENUE MONTAIGNE
PARIS 8e

PIAGET *les montres les plus prestigieuses du monde*

VAN CLEEF & ARPELS

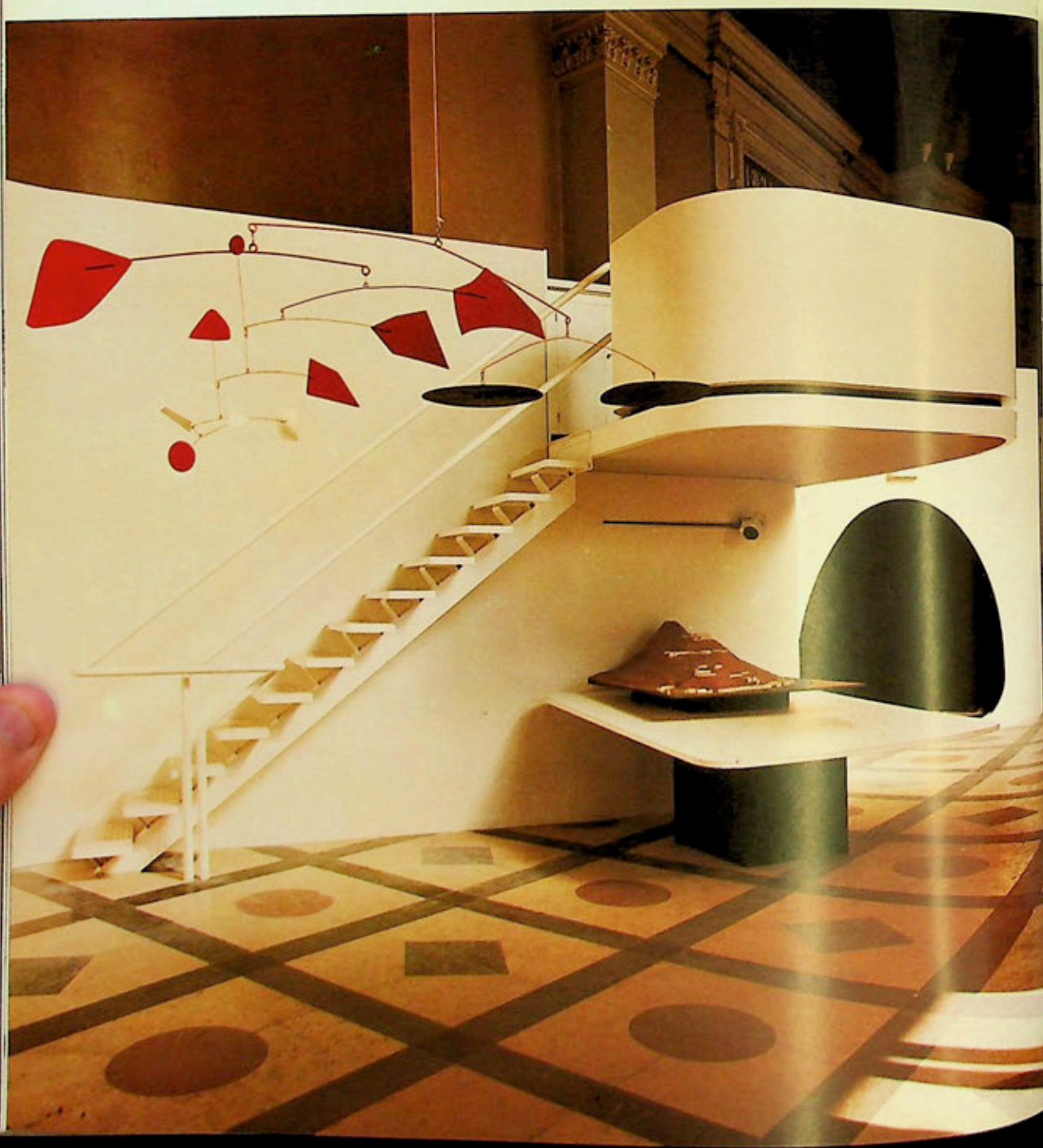
JOAILLIERS

22, PLACE VENDÔME PARIS TÉL. 073-70-00
12, QUAI GÉNÉRAL-GUISAN GENÈVE TÉL. 25 63 84
744, FIFTH AVENUE NEW YORK TÉL. PLAZA 5-0740

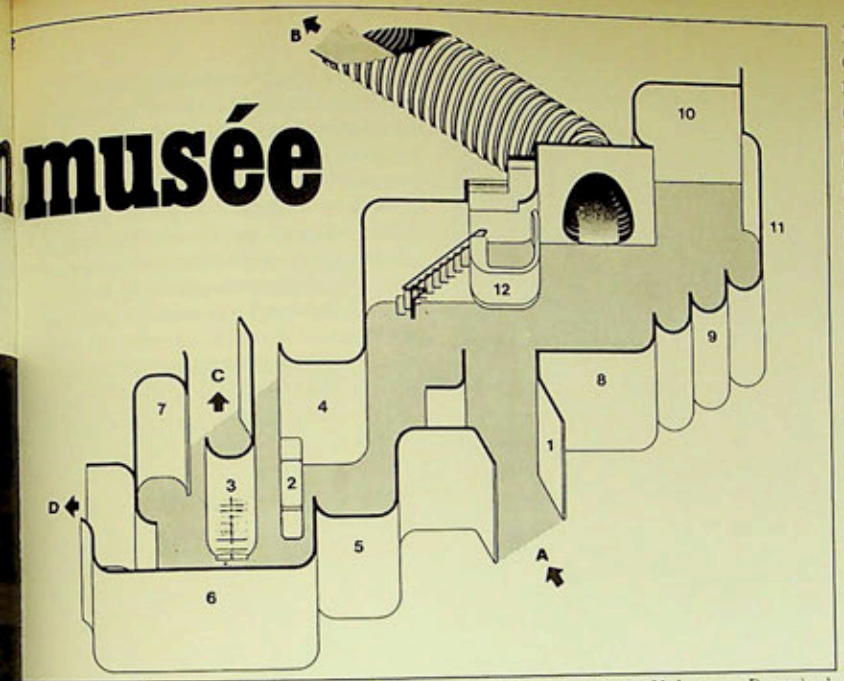
Pierre Joly

antichambre pour un

Ifert et Meyer, maîtres d'œuvre



musée



1 *et* 3 *Sous les pilastres et les coupoles chargées d'un décor pompéien, Ifert et Meyer ont disposé librement des cloisons blanches dont le mouvement courbe rompt brutalement avec la rigidité de l'ancienne ordonnance architecturale. Dans la paroi s'ouvre par un trou d'homme un tunnel qui donne accès à la salle dite « des années soixante ». Une cabine de projection domine l'espace principal. En dessous, une maquette de situation du futur musée. Chose amusante: le sol de marbres assemblés géométriquement prend dans ce décor un air de modernité. Au premier plan de la photo 3, le comptoir d'informations et de ventes.*

2 *Axonométrie:*

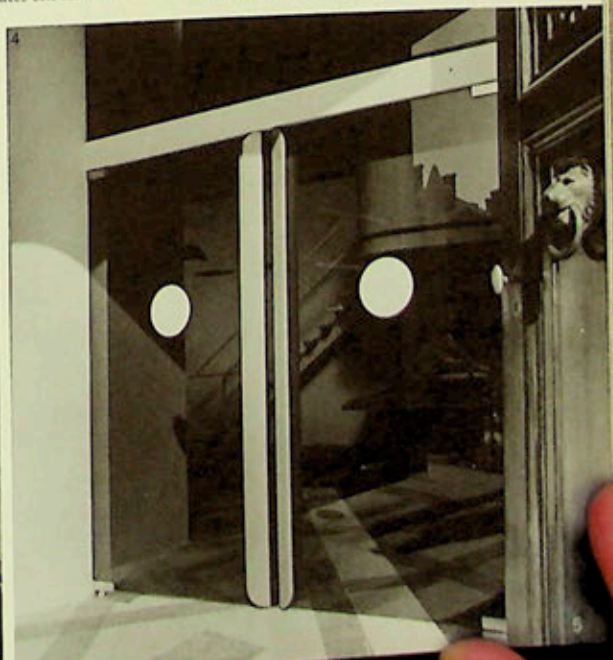
A, entrée principale du musée, place de Verdun – B, accès à la salle des années 60 par le tunnel en bardages métalliques – C, accès aux Collections des Peintures Anciennes et Modernes – D, accès à la Collection Egyptienne, à la donation Agutte-Sembat et à la Salle Fantin-Latour – 1, sas d'entrée (portes en verre trempé fumé) – 2, information; vente des publications, reproductions, diapositives; vestiaire – 3, présentation des publications en vente – 4, présentation des reproductions en vente – 5-6, présentation du projet du futur musée – 7, présentation didactique d'œuvres anciennes (par exemple: tableaux nouvellement restaurés) – 8-9-10-11, expositions temporaires: (L'espace compris entre ces panneaux, le panneau 4 et le sas 1 peut être transformé, en dehors des heures d'ouverture du musée, en salle de conférences ou de réunions. Le panneau 11 sert alors d'écran de projection – 12, plateforme de projection.

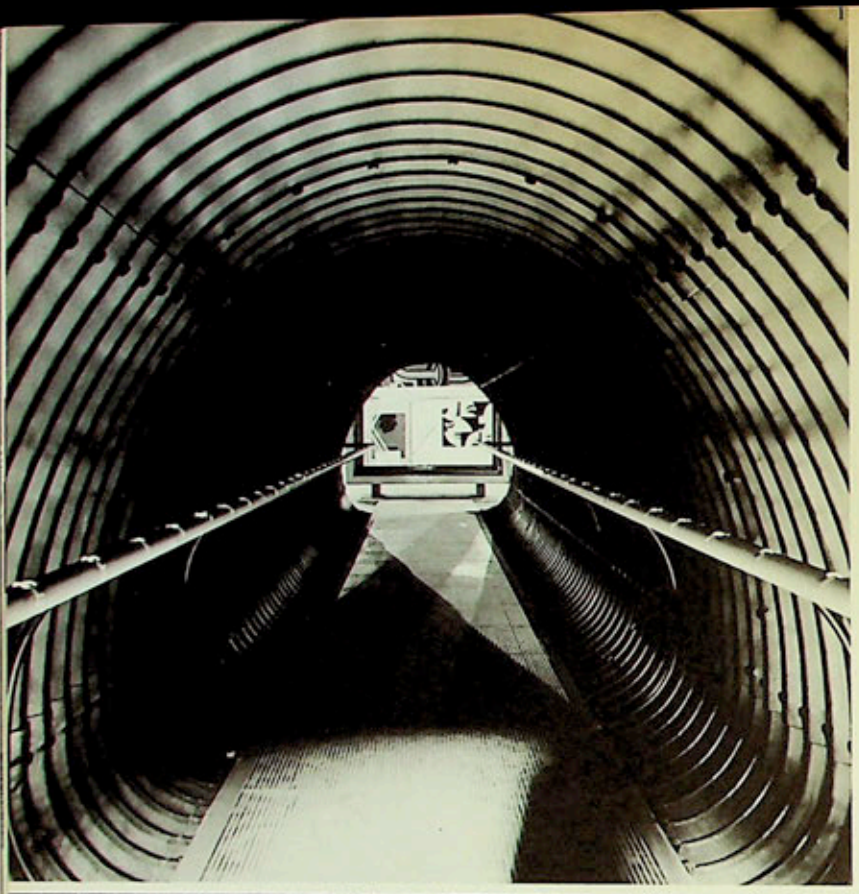
4 *La nouvelle porte du musée en verre trempé fumé. A droite, la porte ancienne avec son mascaron.*

Il est superflu de rappeler que le Musée de Grenoble a été longtemps le seul musée de province en France dont les collections laissaient quelque place à l'art contemporain. Le musée ne faisait en cela qu'anticiper sur la ville. Il ne peut se permettre de perdre aujourd'hui son avance, dans cette « province qui n'est pas tout à fait la province », comme le dit très bien son conservateur, Maurice Besset. Accroître les collections en achetant à bon escient (et en acceptant, bien sûr, quelques cadeaux...) est une chose. Les loger convenablement, une autre.

Les locaux prétentieux et désuets du musée actuel, construit sous Napoléon III, témoignent surtout de l'incroyable mélange de styles et de techniques qui caractérisent l'époque. Les proportions imposantes et le décor néo-pompéien concourent à un cérémonial pompeux, dont la lourdeur est écrasante. Le bâtiment sera bientôt remplacé par une construction neuve qui occupera une partie des terrains de l'ancienne Bastille, libérée par l'armée, et dominera donc de haut la ville entière et le site, un des plus beaux qui soient dans les Alpes françaises. L'architecte en est déjà désigné, en la personne de Louis Miquel, et la maquette de l'avant-projet est désormais soumise à l'appréciation des Grenoblois. Le choix de l'emplacement s'avérera sans doute judicieux, si du moins on admet que l'usage des musées n'est pas encore en passe de devenir quotidien.

En attendant, il fallait continuer à attirer, autour des collections, un public qui





vient nombreux et que les maisons de la culture ont habitué à un nouveau style muséographique... il fallait donc transformer les locaux, tâche difficile, puisque le musée est classé, avant d'être bientôt livré à la destruction, paradoxe de la gestion de nos monuments historiques. La grande décoration murale commandée à Dewasne amorçait cette transformation. Restait à résoudre un problème de « seuil », de relation avec la ville, relation qui ne pouvait guère continuer à être assurée symboliquement par les lourds vantaux de chêne, ornés de têtes de lions, des portes monumentales. Désormais, le verre et la couleur, symboles cette fois de modernité, se montrent dans l'entrebâillement de la porte. Au-delà, entre le sol et les coupoles richement décorées, deux jeunes architectes dont la réputation est déjà solidement établie, Ifert et Meyer, ont construit avec des cloisons de briques, enduites et peintes en blanc, une sorte de labyrinthe austère et accueillant. D'un vaste hall dénué d'usage précis, si ce n'est le cérémonial des réceptions officielles, ils ont fait une suite de passages et de dégagements où l'on peut vendre des catalogues et des cartes postales (l'entrée des musées de Grenoble est désormais gratuite, initiative dont il faut remercier la municipalité de la ville), accrocher de petites expositions et surtout réunir des visiteurs dont on veut se faire des amis. Une cabine de projection, traitée comme la vigie d'un navire, domine cette surprenante entreprise de « non-architecture », comme écrit plaisamment Maurice Besset.

Par un simple trou à hauteur d'homme s'ouvre dans le mur un tunnel construit de bardage métallique et dont la profondeur est mesurée par deux rampes éclairées de lampes témoins. Ce tunnel donne accès à la salle des acquisitions — l'ancienne bibliothèque municipale dont le décor désuet a dû être conservé, mais du moins est-il passé au blanc.

1 et **3** *L'intérieur du tunnel d'accès à la salle des années soixante. Des rampes ponctuées de lampes témoins en rendent la profondeur plus sensible. On devine au fond (photo 1), dans l'embrasure, quelques œuvres récemment acquises, notamment une grande sculpture d'Agam et une composition de Martial Raysse. La surprise n'en est pas moins grande quand on débouche du tunnel, par une ouverture en sifflet qui dégage, à l'extrémité du trottoir caoutchouté, une sorte de podium d'où l'on découvre, tout à l'aise, l'immense composition de Dewasne, « Grenoble 70 » (photo 3).*

2 *L'entrée du tunnel et la plate-forme de projection (voir pages précédentes).*

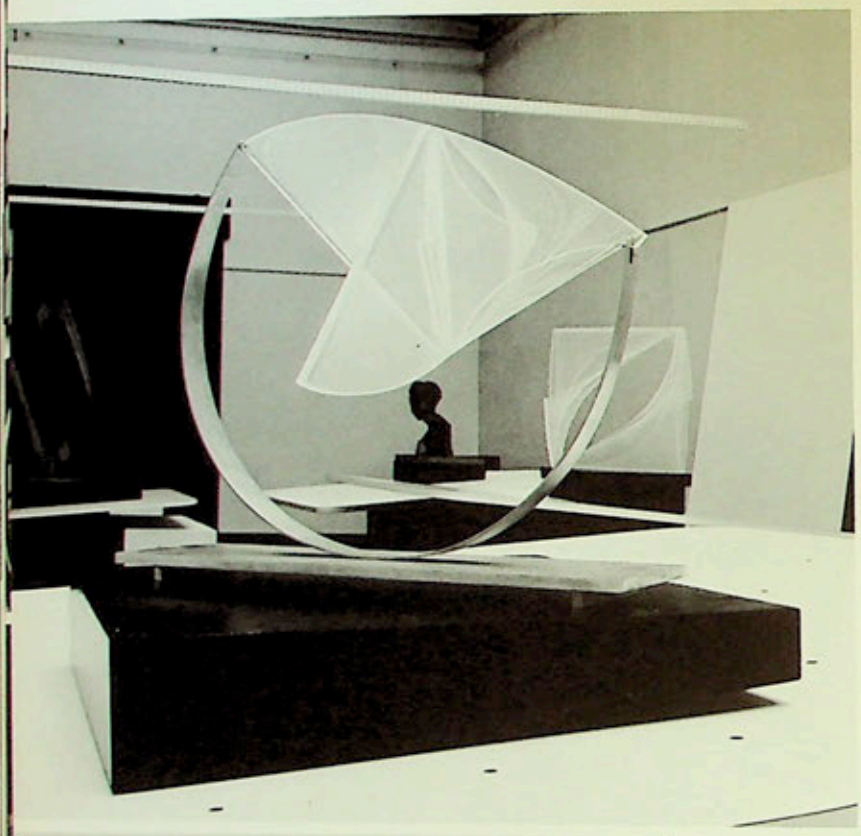
Franchi cet étroit boyau spéléologique, le visiteur découvre, en redressant la tête, l'immense composition que Dewasne a spécialement conçue pour ce lieu. Au-delà s'ouvre la vaste salle des expositions temporaires. Les architectes y ont disposé, à l'occasion de l'exposition Gabo, des praticables, vastes tables revêtues de formica blanc, légèrement inclinées et percées de trous équidistants, qui permettent de disposer librement des socles munis de chevilles. C'est une solution nouvelle au problème, toujours mal résolu, du soclage des sculptures. Mais c'est une solution discutable: les praticables, par leurs dimensions mêmes, font à eux seuls toute une architecture de plans et de volumes qui risque de prendre trop d'importance par rapport aux objets exposés... Telle quelle, avec un éclairage d'appoint composé de spots librement disposés sur des rails en plafond, la salle offre le seul cadre moderne dont on dispose pour l'instant.

Le Musée de Grenoble a un passé. Son avenir paraît assuré. Restait à lui donner un présent: la vie ne peut attendre, surtout dans une ville « en plein développement », selon la formule consacrée. C'est désormais chose faite. On connaît assez Maurice Besset pour savoir qu'il ne pouvait attendre d'être définitivement dans ses murs.

GABO

et l'abstraction scientifique

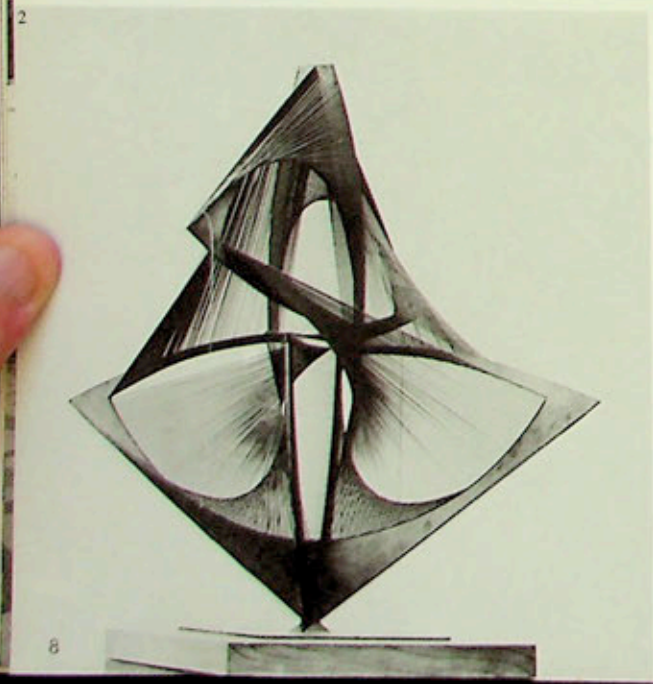
Maurice Besset

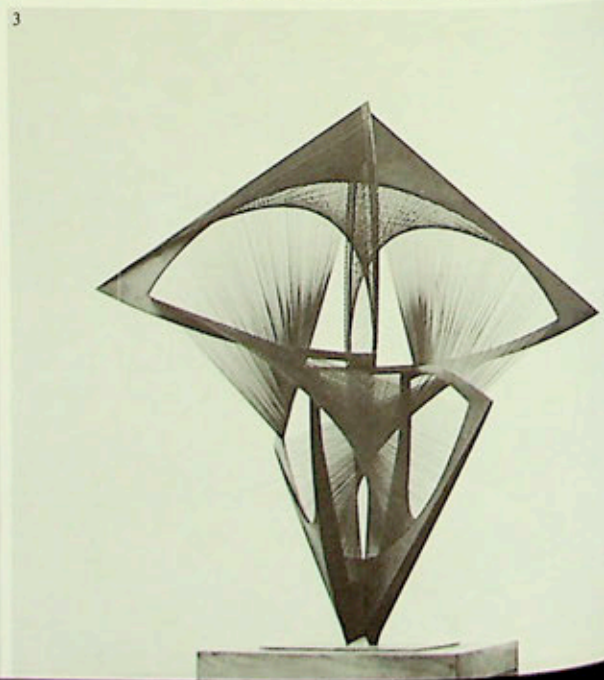


Rien de plus spécieux que le jeu des antithèses, et l'on risque gros à s'y laisser prendre. C'est le cas, parmi bien d'autres, de l'opposition entre « expression » et « connaissance » dont on a parfois usé sans grand profit pour tenter de classer les pionniers de l'art de ce siècle. Si toutefois on s'astreignait à serrer au plus près le sens que ceux-ci donnent à ces mots dans leurs écrits, on verrait s'esquisser des regroupements inattendus et s'évanouir quelques faux problèmes. Dans un premier groupe, on ne retrouverait pas seulement des expressionnistes (au sens commun, et confus, du terme), mais aussi par exemple, malgré tout ce qui les oppose quant au contenu de l'« émotion » dont tous deux se réclament, des hommes aussi différents que Matisse et Malevitch. D'un autre côté, on constaterait qu'il est vain de chercher dans une prétendue contradiction entre son « intellectualisme » et son « réalisme » la cause des difficultés que rencontra le cubisme et des critiques que suscita son analyse du réel: bien moins en effet que sur la méthode qu'il employa, c'est sur le contenu de ce réel, en tant qu'objet de connaissance, qu'a porté la controverse d'où sortirent les recherches d'un Delaunay comme d'un Mondrian, d'un Duchamp comme d'un Gabo.

Lorsqu'en 1920, ils lancent leur « Manifeste Réaliste », Gabo et Pevsner ne prétendent pas imposer à l'artiste le mode d'approche du réel propre à la science, assimiler le processus de création à la conception d'une expérience scientifique ou à la mise au point d'un prototype industriel. Nulle trace ici de scientisme, mais un sens aigu des affinités et des incompatibilités qui existent entre les deux attitudes scientifique et plastique, en face du réel. La double formation: technique, à l'Ecole d'Ingénieurs, et esthétique, au contact de Wölfflin, Worringer, Kandinsky, que Gabo a reçue avant la guerre à Munich, lui a fait saisir trop directement les exigences spécifiques des deux démarches pour qu'il puisse

1 « *Construction suspendue dans l'espace* ». *1965. Bronze phosphoreux, aluminium, perspex et fils de nylon. H. 57 cm.* **2-3** « *Torsion, variation NR 3* ». *1963. Bronze. H. 68 cm.* **4** « *Tête NR 2* ». *1916. Bronze. H. 45 cm. Collection Miriam Gabo.*





se satisfaire du superficiel enthousiasme pour la machine qu'a mis à la mode le futurisme et dont l'écho a été si grand chez les artistes révolutionnaires russes. Sans doute son esquisse pour une station de radio (1919-1920) relève-t-elle d'une foi aussi romantique dans le progrès de la science et de la société que le projet de Tatline pour le Palais des Soviets ou que la Tour-Laboratoire qu'à la même époque Erich Mendelsohn construit à Potsdam en hommage à Einstein. Cependant, pour Gabo, l'important n'a jamais été de dresser (prématurément) des monuments aux Temps Nouveaux: son propos est moins rhétorique, son optimisme plus exigeant. Le problème est pour lui d'amener l'artiste à ne plus voir le réel à travers l'imagerie révolue (à laquelle le cubisme lui-même était resté attaché) d'une perception visuelle donnant les objets comme des systèmes stables, permanents, de formes et de couleurs; mais, en conformité avec les données mises à la disposition de tous par la révolution scientifique, à prendre conscience, par-delà la sensation individuelle et ses illusions, de l'essence dynamique du réel — Gabo et Pevsner, pour bien prendre leurs distances par rapport au « dinamismo » futuriste, usent du terme plus précis de « cinétique » qu'ils empruntent au langage de la science et dont c'est là une des toutes premières apparitions dans un texte d'artistes.

Le niveau de réalité auquel les auteurs du « Manifeste Réaliste » entendent situer le mouvement est donc tout autre que celui, anecdotique, de la vitesse, c'est celui de la genèse même de la forme. La convergence avec la réflexion strictement contemporaine d'un Klee est saisissante: la forme n'existe que comme sa propre trajectoire, est mouvement, croissance, rythme, temporalité. Pour les Réalistes comme pour Mondrian et Van Doesburg, l'erreur du cubisme a été d'identifier la fameuse « quatrième dimension » à l'expérience subjective de la durée: c'est l'essence temporelle de toute réalité spatiale qu'il convient au contraire de mettre en évidence, par la mise en œuvre des « rythmes cinétiques, formes essentielles de notre perception du temps réel ».

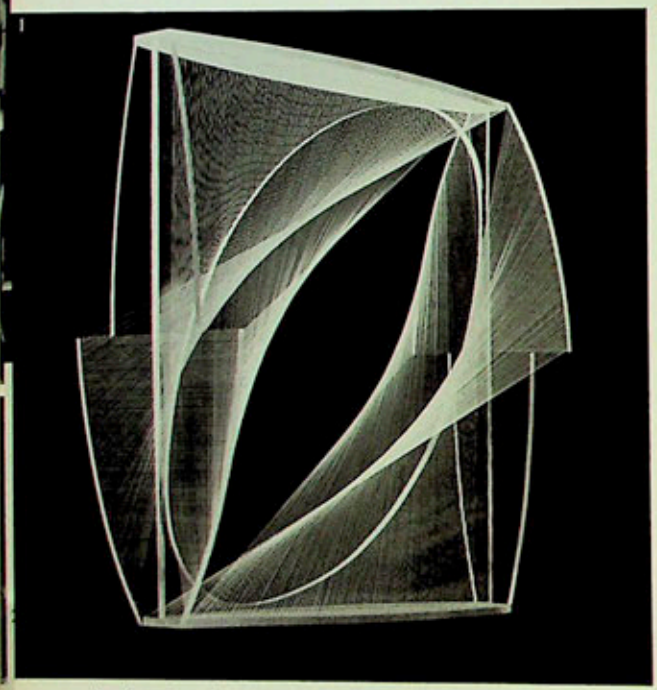
Le réalisme tel que l'entend Gabo suppose donc d'abord le dépassement du donné visuel brut. Dès avant 1914, avec ses célèbres « Têtes » construites par recoupements de plans, Gabo a « renié le volume en tant que forme physique de l'espace ». Une tentative faite pour suggérer le volume virtuel en introduisant le mouvement réel (dans la « construction cinétique » de 1920) le déçoit en raison des servitudes mécaniques qu'elle entraîne: toutefois, s'il l'abandonne, c'est essentiellement parce qu'elle fait appel à une donnée optique. Pour la même raison, il rejette la couleur. C'est en indiquant les surfaces, planes ou courbes, et leurs recoupements par des plaques de verre ou de plexiglas, voire par un simple contour linéaire, ouvert sur un ou deux côtés, qu'il cherche désormais à atteindre la transparence de la structure.

Cependant, il ne suffit pas que l'artiste, comme le fait l'ingénieur, abolisse la masse, élimine toute trace de subjectivité, pour qu'apparaisse dans sa vérité, comme dégagée d'une gangue, l'« image » de l'objet. On est quelque peu surpris de rencontrer, dans le « Manifeste Réaliste », un terme aux résonances à ce point platoniciennes. Mais cette image n'est pas donnée toute faite: elle n'est ni l'essence métaphysique, ni la formule mathématique, ni la « sonorité intérieure » des choses, à laquelle Kandinsky prêtait l'oreille. Toujours à l'exemple de l'ingénieur, l'artiste doit la construire: l'« image » est construction, le réalisme « constructivisme ».

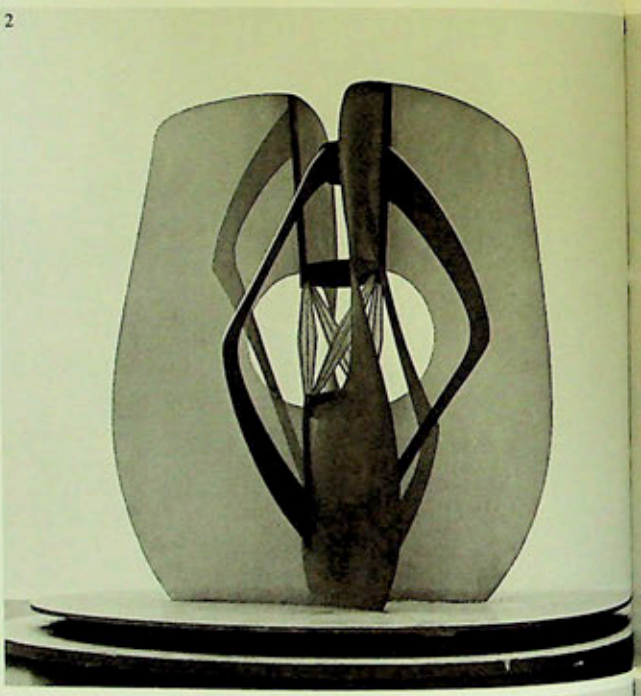
En adoptant ce dernier vocable pour définir sa recherche, Gabo ne se rallie pas pour autant à la démarche anti-art de Tatline et de ses amis. Il s'accorde sans doute avec eux pour n'admettre, comme mode de mise en œuvre de la matière, que l'assemblage, la construction, mais il attribue à celle-ci une signification « spirituelle » que les tenants de l'art de production refusaient de lui reconnaître. Construire, assembler des éléments divers, c'est, pour Gabo, organiser activement l'espace, participer à la genèse de la forme, faire jaillir de la lumière l'« image des choses » et non plus « creuser dans l'obscurité de la matière », se soumettre à ses lois, comme le faisait, « a forza di levare », la sculpture faussement humaniste du passé — ce n'est pas non plus s'intégrer au processus technico-économique de la production. Pour Gabo, l'artiste n'a pas à se substituer à l'ingénieur: les objets qu'il crée n'ont pas à avoir d'utilité pratique, mais à faire prendre à l'homme conscience du fait que la nouvelle image de l'univers définie par la science lui permet de s'insérer plus librement dans celui-ci que ne le faisait l'illusionnisme anthropocentrique.

Rompre avec l'opacité, la pesanteur, le statisme de la matière inerte pour présenter à l'homme des

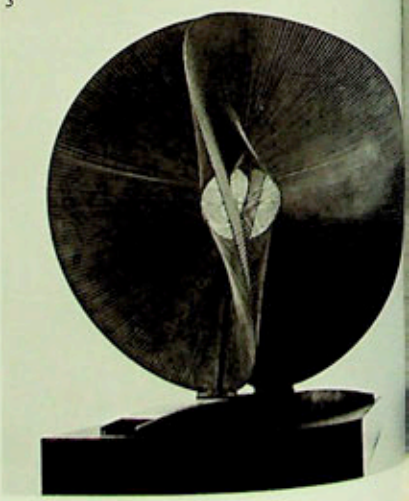
1



2



3



icônes de sa liberté: ce rêve romantique donne naissance chez Gabo à une investigation passionnée et rigoureuse de l'espace, conçu non plus comme emboîtement de volumes, mais comme enchaînement de rythmes scandant l'écoulement continu du temps. Pas plus que le filigrane des réseaux d'un Eiffel ou que les déplacements des mobiles d'un Calder, les configurations de Gabo, dans lesquelles les lignes de force se nouent ou se déploient en faisceaux mouvants, ne découpent dans le flux de l'espace-temps des volumes opposant leur permanence au rythme universel de la croissance et de la mutation des formes.

L'image de la cristallisation, que suggéraient les constructions, elles aussi transparentes, du cubisme, est totalement impropre à rendre compte de la structure et de la vie interne de cet espace, dans lequel les formes s'engendrent et se dissolvent sans heurt ni rupture, par métamorphose continue. On songe plutôt aux distorsions de champs magnétiques que provoque le déplacement de leurs pôles, mettant en lumière la souplesse et la continuité des lignes, « direction des forces statiques cachées dans les objets, et de leurs rythmes ».

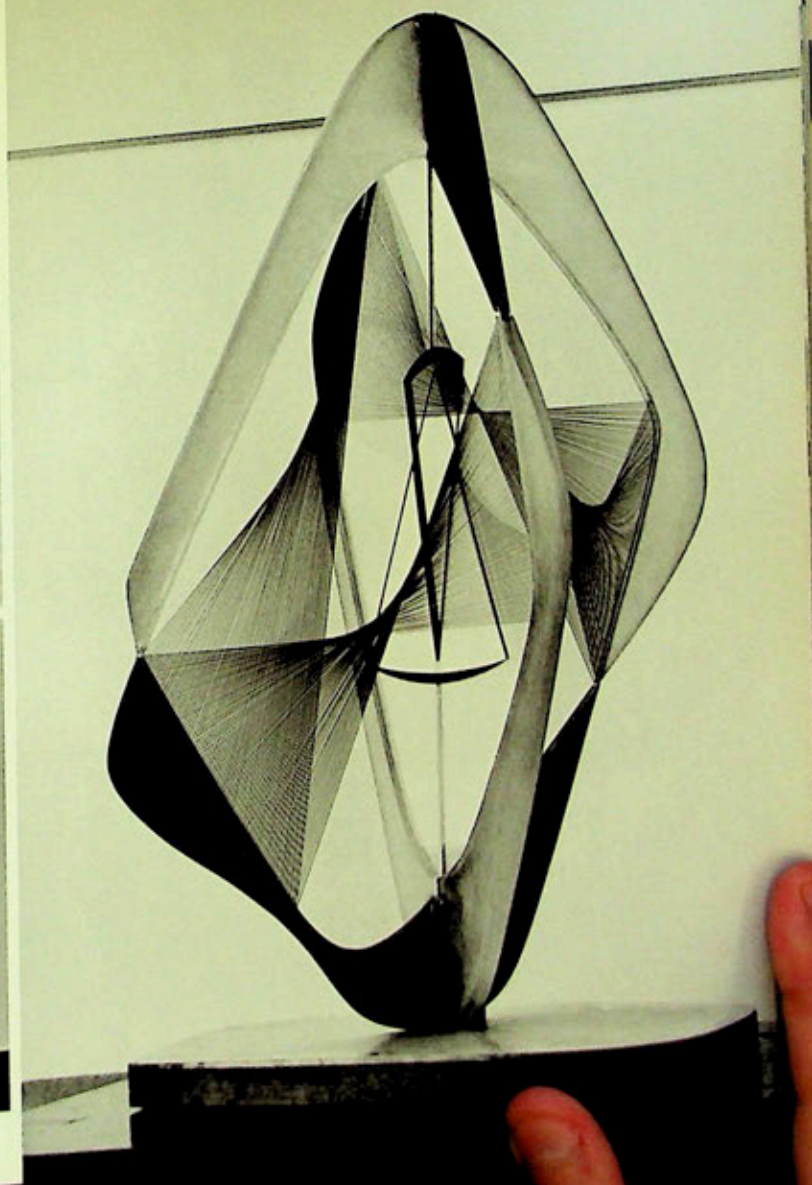
Tout comme la stéréométrie euclidienne de l'espace perspectif, la structure feuilletée de l'espace cubiste reposait sur une hypothèse optique: il n'était demandé à l'artiste que de créer des « équivalences plastiques » de sa propre expérience des choses. En suivant au contraire les modèles de connaissance proposés par la science, Gabo entend dépasser le subjectivisme, éliminer tout ce qui, dans la vision, peut être encore trace d'expression: dans cet espace nouveau il est possible de faire apparaître cela même qui est au-delà de l'expérience visuelle — L'art peut alors remplir sa mission, identique, pour Gabo, à celle de la science, à savoir « d'enrichir et de développer la conscience humaine ».

Si vous voulez en savoir davantage :

Ce texte est extrait, avec l'agrément des Musées Nationaux, du catalogue de l'exposition Gabo, qui a été présentée d'abord au Musée de Grenoble (septembre-octobre), et que vous pouvez voir actuellement au Musée National d'Art Moderne.

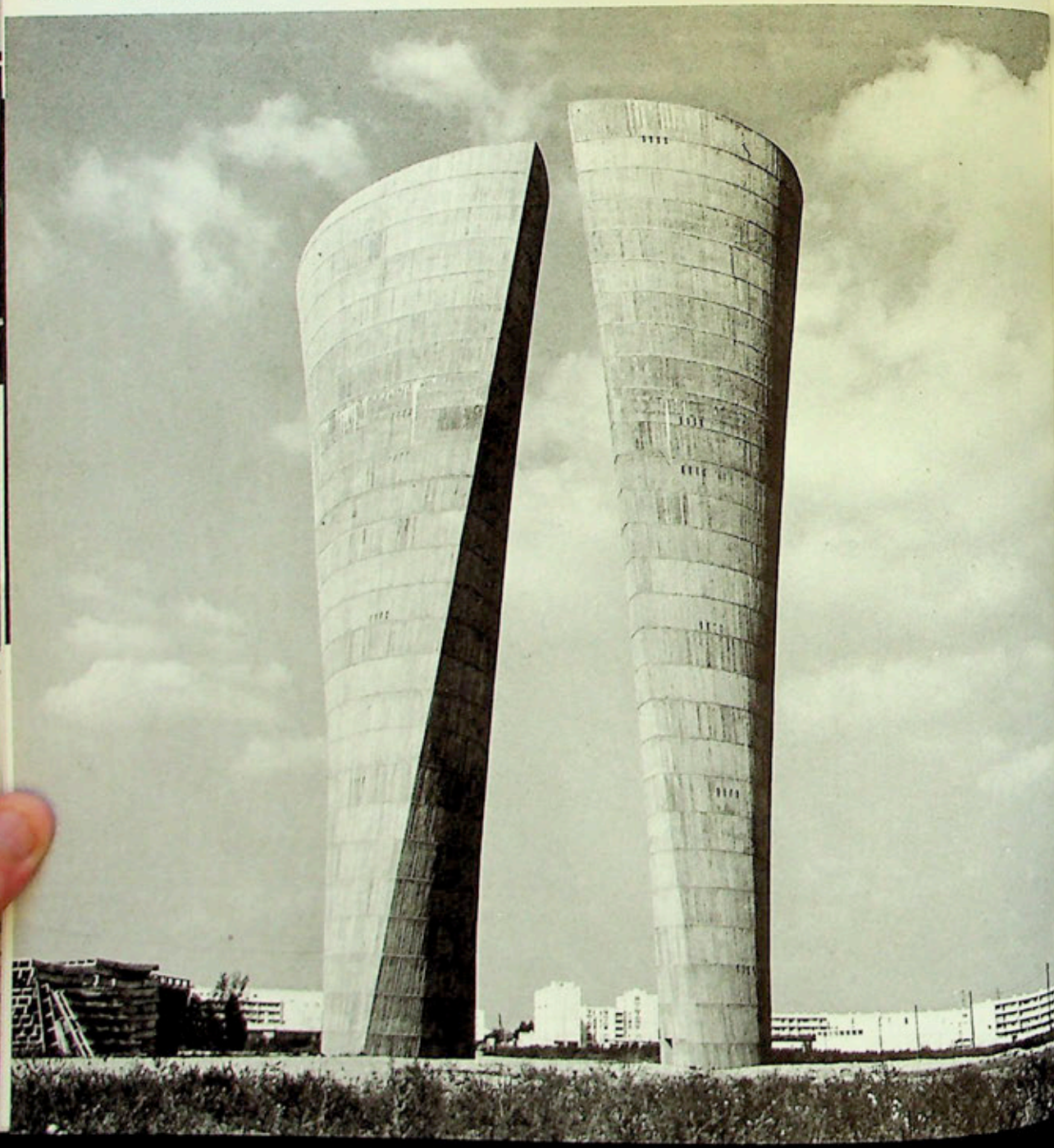
1 « *Construction linéaire NR 1* ». *1950. Perspex et fibres de nylon. H. 61 cm. Collection Bo Boustedt.* **2** « *Construction dans l'espace* ». *1953. Bronze phosphoreux et aluminium. H. 75 cm. Collection Miriam Gabo.* **3** « *Variation en bronze sur le thème de la sphère* ». *1964. Bronze phosphoreux. H. 97 cm.* **4** « *Croquis pour le ballet de Diaghilev, La Chatte* ». *1926. Mine de plomb.* **5** « *Arc NR 2* » *1958-1963. Bronze phosphoreux. H. 68 cm. Collection Miriam Gabo.* **6** « *Construction linéaire NR 3, avec un élément rouge* ». *1953. Perspex et lame d'acier inoxydable sur plaque d'aluminium. H. 152 cm. Collection Miriam Gabo.*

6



histoire d'un château d'eau

Photos Pierre Joly et Vera Cardot



Philolaos présente lui-même ici la sculpture monumentale qu'il a réalisée à la demande de l'architecte André Gomis pour la Z.U.P. de Valence

L'été 1963, pendant que nous voguions dans la mer Egée à travers les Sporades du nord sur un gros caïque avec une quinzaine d'amis tous architectes ou critiques, André Gomis m'a parlé pour la première fois de son intention de mettre au milieu de la Z.U.P. de Valence dont il était l'architecte en chef, un « objet » d'une soixantaine de mètres de haut et me proposa de m'en occuper. Comme, bien sûr, nous n'arriverions jamais à faire accepter une chose aussi énorme pour rien, ce serait d'ailleurs absurde, nous décidâmes d'y mettre les réservoirs d'eau, indispensables pour l'alimentation de la nouvelle ville, et ainsi de justifier l'élément plastique dont il avait besoin.

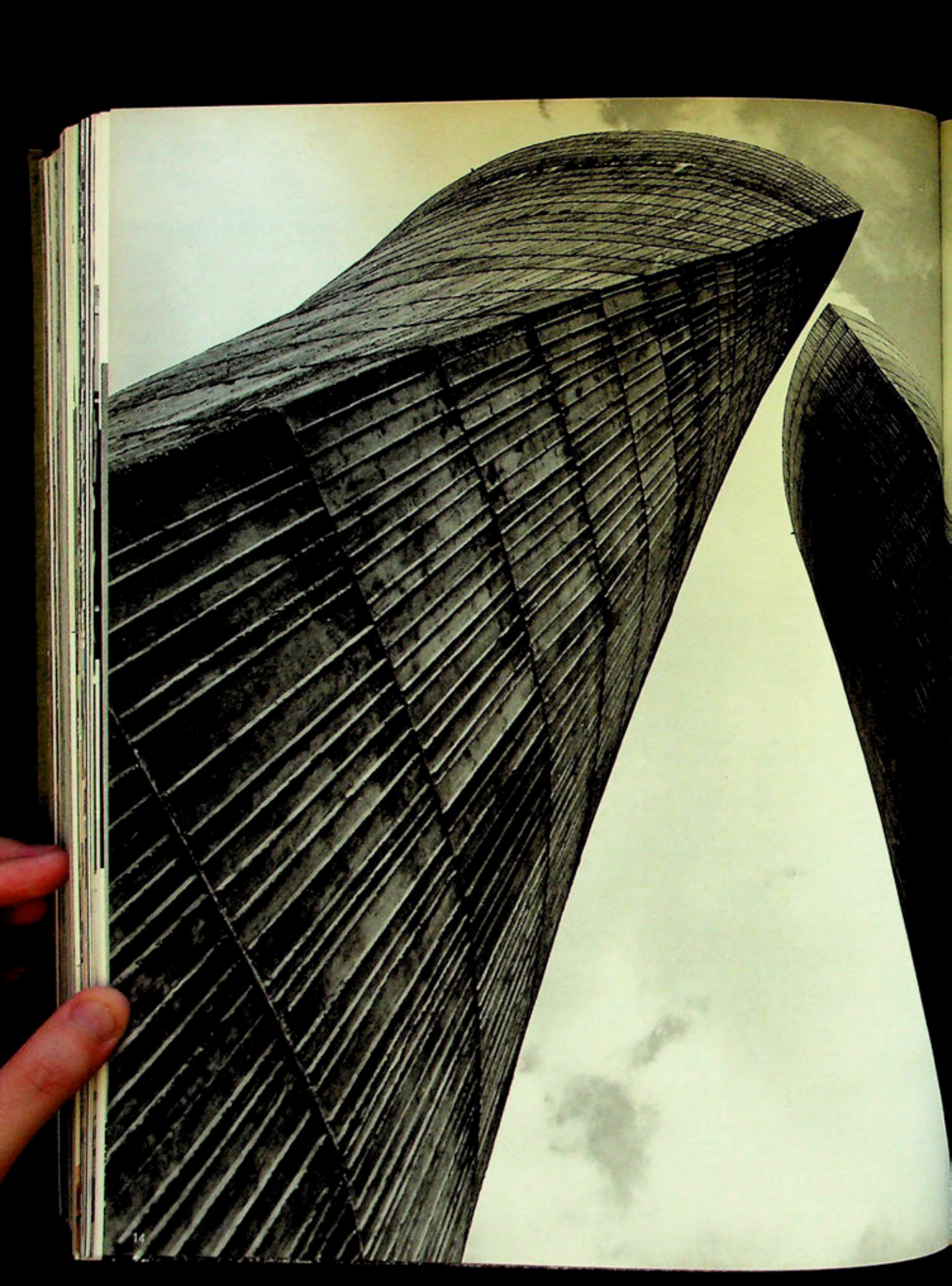
A la rentrée, je me mis au travail. Ma première idée correspondait assez à l'aspect définitif de ce château d'eau, mais des contraintes techniques intervenues en cours d'étude l'ont tout de même assez transformée. Gomis, bien qu'il aimât tout de suite ma première idée, voulait que la recherche soit fouillée, que toute possibilité d'autre solution soit explorée. Pour ne pas le lui refuser, j'ai fait une série des formes géométriques symétriques relativement faciles à exécuter, qui par la suite ont été éliminées les unes après les autres. Il nous fallait une « sculpture » dont la vue changerait de chaque angle. Mais une « sculpture-architecture » qui pourrait résister à cette échelle. Alors nous nous sommes aperçus que ces formes n'avaient pas d'échelle et que plus on pouvait les imaginer grandes plus elles seraient belles. Les photos des maquettes nous l'ont confirmé.

Mais dans ces formes il y avait plusieurs solutions. Elles auraient pu vriller toutes les deux du même côté, vers la droite en montant ou bien vers la gauche. Les espaces entre elles pourraient bien varier à l'infini. Pour voir toutes ces possibilités, j'ai fabriqué en métal les deux familles de ces formes; chaque élément ayant à sa base une cheville pourrait se placer sur un socle perforé et donner ainsi chaque fois une solution nouvelle. Cela devenait un jeu pour architectes et sculpteurs.

Nous avons commencé une élimination par groupes. Pendant une période, les deux châteaux d'eau vrillaient du même côté. Enfin la solution définitive a été arrêtée. Mais une contrainte technique est venue nous troubler: la contenance en eau était nettement insuffisante: nous avions 1200 m³ et il en fallait 2800 m³. Nous changeons carrément les proportions. La hauteur est divisée en section d'or. La grande partie nous donne l'axe de la base supérieure, la petite partie l'axe de la base inférieure. Ceci pour l'élément le plus gros, pour le plus fin toujours la section d'or mais nous sautons une échelle. Les proportions de chacune des bases s'inscrivent dans deux carrés.

Il y a eu ensuite les démarches administratives. La Caisse des Dépôts nous donne le feu vert. Le Maire de Valence, les Directeurs de la SEDRO sont d'accord. La CICEC entreprend l'étude technique. Ces formes dans leur simplicité apparente sont en réalité très compliquées pour le calcul. Chacune de ces formes gauches qui forment ces éléments est composée de deux parties de cônes inversés l'un par rapport à l'autre plus un fragment de cylindre entre les deux. Le calcul et l'exécution seront très compliqués.

On me propose de simplifier. Je crains qu'après toutes ces interventions ne reste rien de mes formes. Je fais deux grandes maquettes avec les deux solutions, l'ancienne et celle que les ingénieurs proposent afin de pouvoir comparer. La contrainte apporte amélioration. Les formes seront mieux ancrées dans le sol. Nous croyons avoir fini. Mais qui prendra un tel risque de construire des formes jamais faites? Il faut donc faire des maquettes spéciales pour essais et faire les essais. Cela coûte environ Fr. 100 000.—. Le Conservatoire des Arts et Métiers fait les essais. Les maquettes sont soufflées à 250 kilomètres à l'heure et tiennent. Mais mieux vaut changer leur position au vent. Nous mettons le côté ouvert face au mistral. L'entreprise Sribick commence la construction au printemps 1969 et la termine pendant l'été 1971.



Photos Pierre Joly et Vera Cardot

1 à 3 *Financés par les sociétés Boussois, Gervais-Danone, l'Oréal et Pricel, et les deux groupes associés Bekaert et Sandoz, les bâtiments du CEDEP ont été achevés le 15 mai 1971. La coordination des travaux a été assurée par Jean-Louis Heinen. Ils sont situés sur le même terrain boisé que le groupe de bâtiments de l'INSEAD cependant distinct. Le propos des fondateurs était d'inventer une structure pédagogique capable d'accueillir et de perfectionner leurs cadres les plus confirmés pendant des périodes assez courtes échelonnés sur la vie professionnelle. La conception des bâtiments et leur esthétique résolument moderne obéissent plus ou moins consciemment à la nécessité de rééduquer des cadres dans le sens d'une plus grande adaptation aux « circonstances changeantes » de l'économie, en d'autres termes de développer en eux l'imagination mais aussi l'esprit méthodique et le sens du concret. Ces quelques photos révèlent deux visages très différents du même bâtiment, un visage diurne et un visage nocturne. Selon que l'éclairage dominant est naturel ou artificiel, selon qu'il émane du dehors ou du dedans, les parois de verre teinté bronze (B.S.N.) offrent une surface opaque ou transparente accusant tour à tour le monolithisme de l'enveloppe — réalisée à partir d'une « grille » porteuse en « alliage d'aluminium (C.B.S.) — et la légèreté de la texture intérieure. A la nuit, les tours de brique prennent une dimension monumentale qui compense heureusement la structure ténue et quelque peu abstraite de l'édifice; elles lui épargnent une trop grande limpidité. Une passerelle relie le bâtiment pédagogique aux locaux administratifs.**
4 *Les stagiaires logent dans une autre annexe momentanément détachée de la maison mère. Elle se présente comme un hôtel de facture et de conception économique où il n'y a de place que pour les ablutions et le sommeil, ce qui encourage les pensionnaires à passer le plus clair de leur temps sur les lieux mêmes où ils reçoivent un enseignement. C'est aussi cette annexe qui renferme la chaufferie dont la cheminée émerge élégamment sur sa façade extérieure tournée vers la forêt.*
5 *Plan du bâtiment principal du CEDEP. Au centre, les amphithéâtres; à la périphérie, les huit « colonnes » de brique déterminant, à chaque niveau, autant de cellules de travail.*

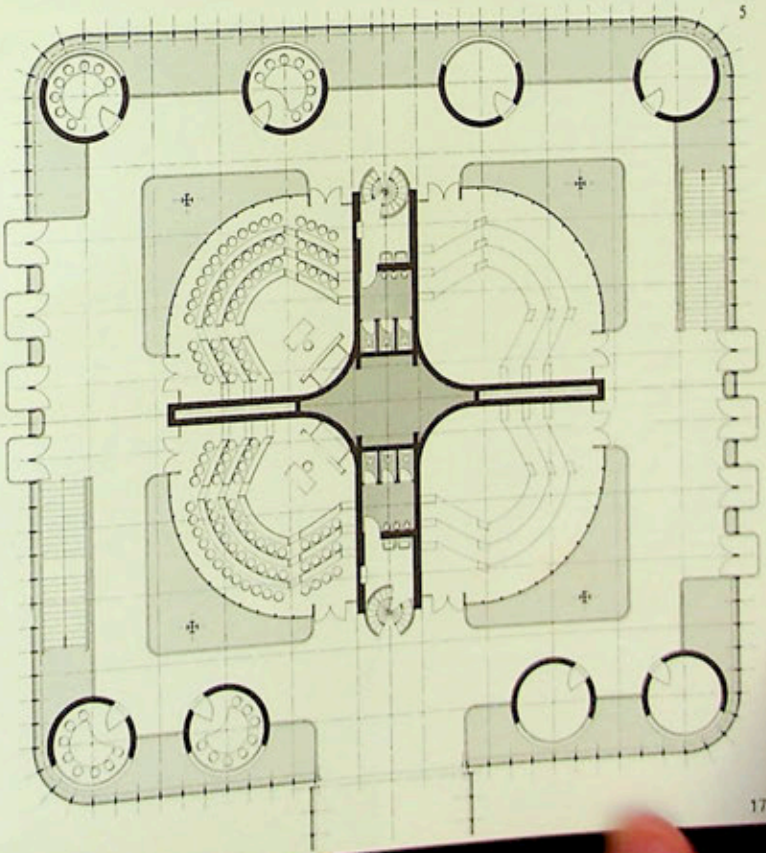
2

Texte de Michel Vernes

BERNARD DE LA TOUR D'AUVERGNE, ARCHITECTE

UN ERMITAGE POUR CADRES SUPERIEURS

Quatre sociétés multinationales imaginent de fonder un institut destiné au perfectionnement de leurs cadres. L'architecte choisi, Bernard de La Tour d'Auvergne, se met en quête d'un emplacement convenable. Il prospecte inévitablement le sud-ouest de Paris pour retenir finalement un morceau de la forêt de Fontainebleau. Il y édifie aussitôt un certain nombre de bâtiments dont l'un retiendra plus particulièrement notre attention. Il n'est pas inutile de s'interroger sur la situation de cet institut à l'extrême limite de l'agglomération parisienne et au milieu de l'une de nos plus belles forêts domaniales. Que rechercha-t-on? un lieu où l'on puisse aisément se retrouver et se reconnaître, un lieu connu de tous depuis toujours. C'est le cas de Fontainebleau, ville historique, admirablement desservie, habitée et fréquentée par la meilleure des sociétés, visitée du monde entier. Le site lui-même offre les attraits confondus de la verdure, de la tranquillité et de cette animation sans excès qui distingue les villes de province. Le C.E.D.E.P. se trouve aux confins de la forêt qui l'abrite et de la ville qui le situe, dans le voisinage immédiat de la nationale 7 et de l'autoroute. Tout cela a son importance si l'on veut bien se souvenir qu'un cadre supérieur est soucieux de ses positions sociale et géographique. De plus la forêt isole les bâtiments des vaines turbulences, jouant le rôle d'écrin protecteur. Ce relatif isolement contribue à leur apparence double et complémentaire de beaux objets architecturaux et de campus universitaire. Du reste, circonscrire par la topographie le champ visuel et les actes d'une collectivité constitue un moyen assez sûr d'éveiller en elle une conscience collective ou un esprit de corps.

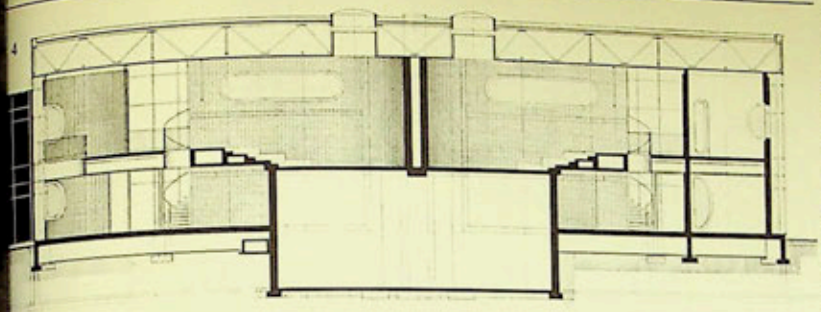


5

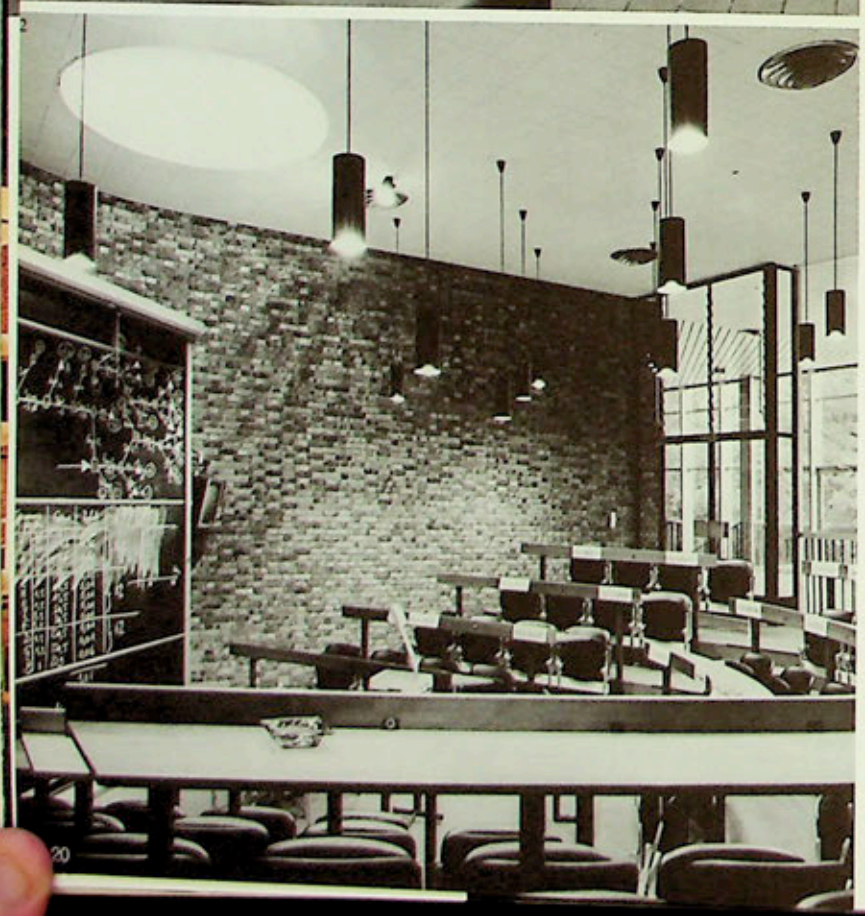
1 *Détachée de l'enveloppe extérieure et de la tour centrale des amphithéâtres, une vaste passerelle relie entre elles les cellules de travail. Elle représente le seul étage véritable et communique avec le rez-de-chaussée par deux types d'escaliers, droits et larges à l'intérieur, étroits et circulaires au centre (C.B.S.). Suspendus dans les vides qui ont été ménagés entre les deux niveaux, des luminaires boules exaltent l'espace et l'unifient (Raak). Les quatre poteaux d'acier qui soutiennent l'ossature du bâtiment s'accordent et se confondent avec les innombrables verticales de la serrurerie. Par le jeu des contrastes de matériaux, de formes et de volumes, les colonnes cylindriques marquent fortement le pourtour et les limites de l'espace intérieur. Sans utilité statique ces colonnes de brique peuvent être considérées comme appartenant au mobilier.*

2, 3 et **5** *Les cellules aménagées dans les huit colonnes de brique offrent des espaces originaux en contradiction*

Nous ne nous attacherons pas à décrire les premiers bâtiments construits qui abritent l'I.N.S.E.A.D. Disons pourtant qu'ils flattent le regard sans le captiver, ce qui doit être imputé à une trop étroite conformité aux canons fonctionnalistes. Il en va autrement du groupe de constructions le plus récent et singulièrement de son bâtiment central entièrement réservé aux activités enseignantes du C.E.D.E.P. Ce bâtiment se signale d'emblée par une rare et précieuse sobriété de lignes mises en valeur par son environnement silvestre. Un vitrage fumé assombrit les façades et leur confère unité et sévérité, tandis que la structure métallique et quelques balconnets rythment l'ensemble avec une délicate précision. A propos de cette architecture, on mesure la part de sensualité qui entre dans notre définition courante de la perfection architecturale. Mais l'originalité vraie du bâtiment réside dans le rapport contradictoire du contenu au contenant. En effet rien ne révèle sur l'enveloppe orthogonale le plan circulaire de l'aménagement intérieur. Le contenant porte les signes de l'autorité et du prestige de l'institution, le contenu ceux de son fonctionnement pédagogique. Un vaste cylindre occupe le cœur de l'édifice, il contient les quatre amphithéâtres auxquels on accède de plain-pied par le premier étage. Cette composition axiale et tous ses développements apparaissent comme des variations sur le thème élémentaire de la combinaison — ou jeu — des droites et des cercles. Tout cela se réfère avec beaucoup de bonheur aux enseignements du Bauhaus. A la périphérie, huit colonnes satellites sectionnées à mi-hauteur recèlent seize alvéoles — huit par étage — qui sont autant de petits oratoires



avec la structure du bâtiment. Elles sont étroites et confinées, découpées selon le thème unique et presque imposé de la courbe, ainsi d'ailleurs que leur mobilier: tables faites sur mesure, fauteuils classiques (Mobilier International) ou fauteuils-sacs (Zanotta). Le sol et les parois sont feutrés (S.R.S.), le plafond insonorisé, ce qui ajoute à leur intimité. Chaque cellule constitue une unité au sens le plus fort. Pourtant les ouvertures sont démunies de portes et de vitres. Ces absences paradoxales évitent qu'une coupure trop accusée entre les groupes de travail ne compromette la cohésion du CEDEP. Par ces ouvertures arrondies l'on découvre la forêt et les promenoirs où se poursuivront les discussions techniques commencées dans les cellules (Voir aussi p. 20, fig. 5 et 6). **4** *Coupe du bâtiment central montrant les volumes clos des cellules de travail et des amphithéâtres, ainsi que le système de circulation par les passerelles et les escaliers.*



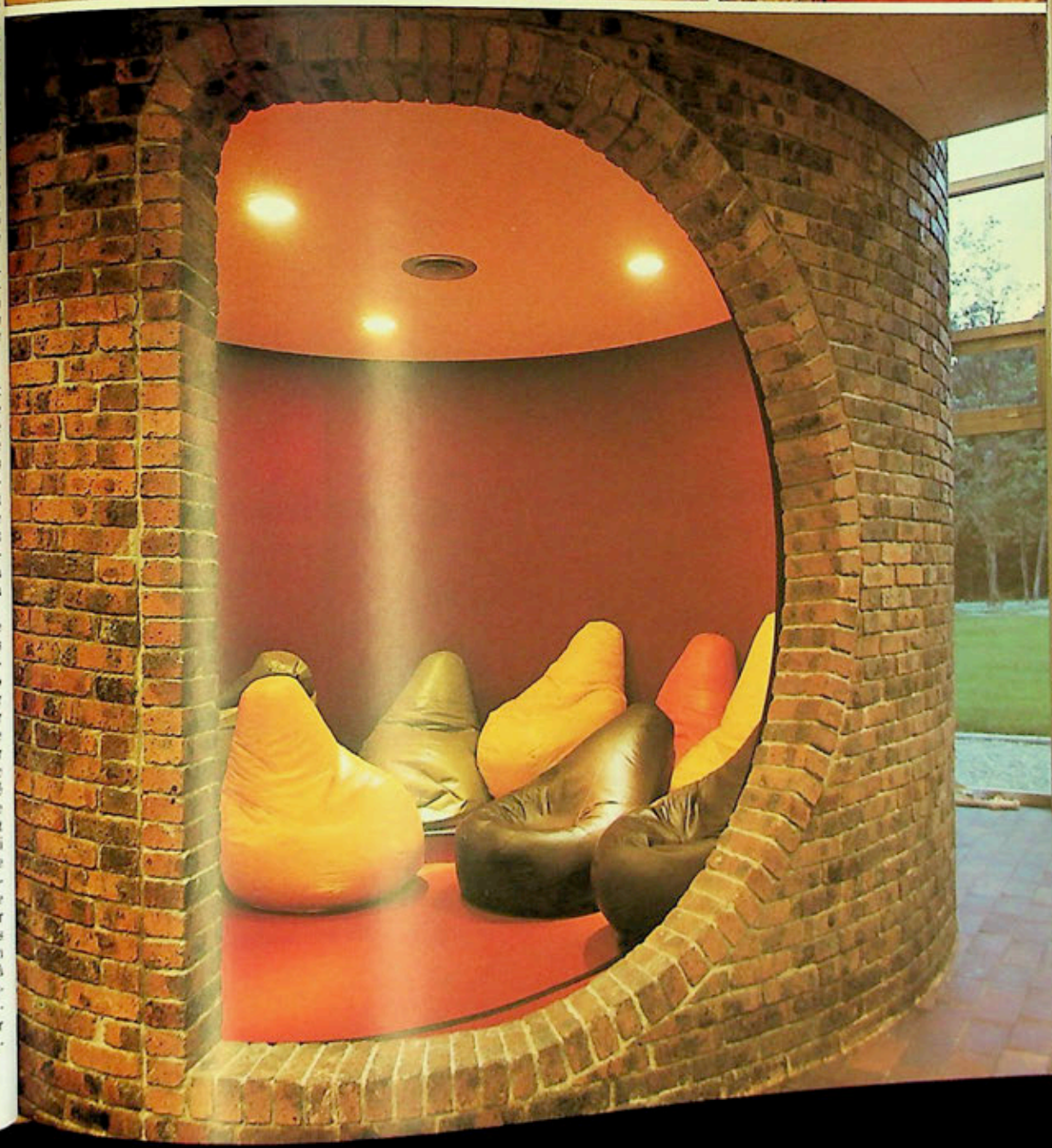
1 *et* **4** *Au rez-de-chaussée, un bar en bois, fer et brique très discret, attire les stagiaires, occasionne des rencontres fructueuses. Ici comme partout dans l'immeuble les activités enseignantes sont inséparables du délassement. La limpidité des espaces, leur continuité habilement sauvegardée sous les apparences, favorisent cette confusion. Un cloisonnement trop rigoureux aurait engendré la division et la dispersion de l'effort collectif, profitable au rendement pédagogique. Les boissons peuvent être consommées autour de tables circulaires dessinées par l'architecte et fixées au sol en grès flammé (Buchtal, réalisation S.R.S.).*

2 *La forme des amphithéâtres est relativement classique, leur disposition en trèfle à quatre feuilles l'est beaucoup moins. Chacun d'entre eux occupe une portion égale de la tour centrale qui abrite par ailleurs deux laboratoires audiovisuels (télévision, traduction simultanée), les équipements sanitaires et une gaine technique en un axe qui canalise et distribue toutes les énergies. Lorsqu'ils sont assis, les stagiaires tournent le dos au jour qui pénètre par d'immenses baies en altuglas. Un dôme lumineux équilibre l'éclairage et le complète. Le conférencier, qui fait face à son auditoire, peut communiquer par signes avec les techniciens de l'audiovisuel logés dans deux cabines vitrées, chacune mitoyenne entre deux amphithéâtres. C'est ainsi que l'attention des stagiaires se fixe involontairement sur l'étroite scène où s'accomplissent les divers actes de l'enseignement. C'est également ainsi qu'enseignant et enseignés offrent aux stagiaires égarés dans le promenoir circulaire le spectacle édifiant de leur labeur. Un beau mur de briques flammées (S.R.S.) enveloppe intérieurement l'amphithéâtre. Les tables sont fixes, elles reposent sur des gradins en arc de cercle qui servent aussi de rampes d'accès.*

3, **5** *et* **6** *L'arrangement intérieur du CEDEP manifeste un double souci d'unité et de diversité. Les échancrures et les vitrages ouvrent des perspectives longues tandis qu'un mobilier nombreux et de bas plafonds circonviennent les espaces où chaque cellule constitue une unité autonome et pourtant ouverte.*

consacrés au travail de groupe. Entre ces lieux très circonscrits s'étend un vaste champ libre faisant à la fois office de déambulatoire et de salon. C'est l'aire intermédiaire, et mal délimitée des relations sociales et du repos. De vastes échancrures arrondies mettent en communication visuelle les deux étages superposés et donnent à l'ensemble du volume intérieur une grande légèreté. L'élégant divorce des droites et des courbes détermine des angles «morts» nombreux et utiles à la diversification de l'espace. La réussite de la composition est attestée par la qualité des points de vue et des images.

La générosité toujours sensible de l'économie générale du bâtiment, de la distribution de ses espaces ne témoigne-t-elle pas au-delà du tempérament de l'architecte, du libéralisme «éclairé» des entreprises tutélaires? Pouvait-elle donner une meilleure image d'elles-mêmes et de leur politique? Remarquons en passant le symbolisme presque liturgique de l'organisation: le savoir émane du cœur de l'édifice, il se répand avec les stagiaires vers la périphérie où il est repensé dans des études de cas. La méditation baigne l'ensemble ainsi que la lumière solaire largement dispensée par une seule et unique verrière qui enrobe tous les organes. Cette solide unité de conception n'est pourtant pas oppressante, peut-être en raison des formes très élégantes qu'elle revêt, peut-être aussi parce qu'elle a su épouser un nouveau profil d'homme engendré par nos économies avancées. En tout état de cause un enseignement doit être tiré de cette réussite, à savoir qu'à la faveur d'un consensus à peine formulé et en l'absence de tout programme contraignant, un architecte de talent peut apporter une réponse claire à une attente diffuse et contribuer ainsi à «libérer» des formes nouvelles.

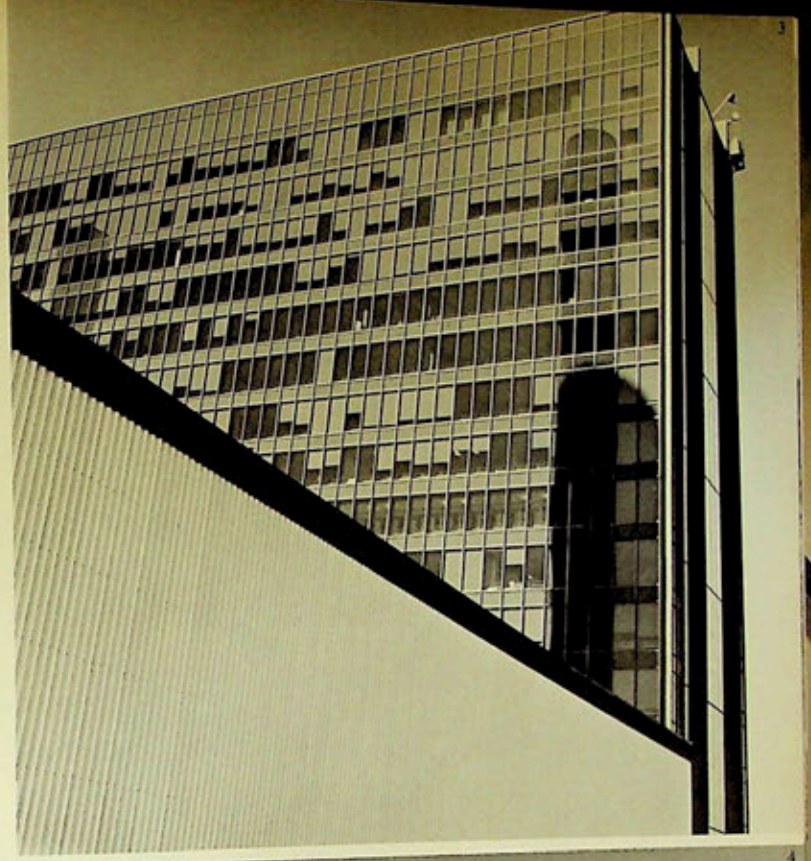


En vedette sur la Seine

par Philippe Bonneuil

Alfred-Henri Milh, architecte

Parmi les immeubles vétustes, les cheminées noires, les murs de brique sale qui hérissent les bords de la Seine le long du quai de Bercy, la haute silhouette de la Tour de Lyon prélude heureusement à la métamorphose d'un paysage urbain particulièrement déprimant.
Cette réalisation constitue une première étape dans la rénovation d'un îlot situé entre le quai et la rue de Bercy. L'accord des différents propriétaires a permis l'établissement d'un plan-masse commun, confié à Jean Dubuisson. Chacun reprit ensuite sa liberté pour mener à bien son programme dans le cadre ainsi déterminé.
La Compagnie Parisienne de Chauffage Urbain puis la Société Tiffen Promotion ont demandé à Alfred H. Milh d'élever, au-dessus de l'usine transformée, un immeuble de bureaux pour la C.P.C.U. et pour différentes sociétés auxquelles a été revendue une partie des locaux.
L'architecte a créé un volume très sobre qui prend son caractère par l'alternance des zones vitrées — en parsol gris — et des surfaces émaillées claires: simplicité des rythmes verticaux, finesse des colorations et des « épidermes », insertion dans le site par le jeu des transparences et des reflets sur les parties en glace.
Vers la rue de Bercy, les dix-sept étages de la Tour de Lyon se dressent au-dessus d'une dalle aveugle, encastrée dans les refends du pignon Nord: cette dalle abrite un parking suspendu et intègre le bâtiment au développement horizontal des façades mitoyennes, selon les définitions du plan-masse, qui prévoit à cet effet une dalle piétons pour éviter toute circulation au niveau des voitures sur la rue de Bercy.



3

4

1 *L'ancienne façade de la Compagnie Parisienne de Chauffage Urbain (C.P.C.U.) sur la rue de Bercy.*
2 et 4 *La Tour de Lyon, vue du côté de la Seine. La netteté géométrique de la silhouette et la justesse des proportions sont soulignées par le contraste entre les zones blanches (Email grand feu de Briare) et les modulations grises des zones vitrées (polyglas Parsol), allèges d'émalit, menuiseries d'aluminium anodisé « anolok », constituant le mur-rideau (Sitraco. Vitrerie: Haguenauer). Cette différenciation des surfaces exprime d'autre part l'organisation interne du bâtiment: les parties aveugles correspondent aux structures de contreventement et aux circulations verticales, celle de la façade ouest formant coupe-feu, conformément aux règlements de sécurité pour les constructions en surplomb. On y distingue les rampes d'incendie à détection électronique (Vianson-Sprinkler) projetant un film d'eau à haute pression sur le mur-rideau: en fait, il s'établit, par dépression, sur toute la surface un écran d'air qui empêche les flammes de toucher le verre. Le volume mince en saillie sur le pignon sud abrite un escalier de secours et les gaines de fumée desservant les cuisines des deux restaurants.*
3 *La façade Est dominant le volume bas de l'usine, dont les deux cheminées dessinent leur ombre sur le mur-rideau. L'un des problèmes posés à l'architecte a été d'élever la tour sans que l'usine cesse de fonctionner. La solution a été apportée par un recours quasi total à la préfabrication, que rendait également nécessaire la faible largeur de l'accès sur rue par rapport au volume à construire: les études préliminaires, une programmation minutieuse, une exécution contrôlée, ont permis un rythme de réalisation de 1000 m² (un niveau) en 20 jours.*

Photos Pierre Joly et Yves Carcat

ACCES INTERDIT A TOUTE PERSONNE
ETRANGERE AU SERVICE

1 *A l'exception des installations de la* C.P.C.U., *l'architecte Alfred H. Milh a réalisé tous les aménagements intérieurs de l'immeuble, notamment du 4e au 9e étage, les bureaux de la Société* MINOC, *filiale de Rhom & Hass. A tous les niveaux, les cloisonnements sont mobiles (Holzapfel. Diffusion Formes Nouvelles). Ici, au 8e étage, on voit à droite la structure de façade de l'immeuble, côté intérieur et, à gauche, une salle d'ordinateurs. La moquette a été tissée spécialement au sigle de la société (Flipo).*

2 *Vue de la salle d'ordinateurs de la Société* MINOC. *Au premier plan, un auto-commutateur* I.B.M. *2750 (dont il n'existe que deux autres exemplaires en Europe).*
3 *Dans le hall d'entrée, dont une paroi de glace double la profondeur, un revêtement en travertin associe visuellement le sol et les murs aux façades des bâtiments voisins. Les piliers sont revêtus d'aluminium anodisé (Sitraco) dont la teinte bronze est reprise par celle des sièges « champagne chair » de Laverne (Formes Nouvelles), également en aluminium anodisé et plastique fumé. L'éclairage est assuré par des rampes continues au plafond (Claude* I.T.T.*).*
4-5 *Dans cette partie du hall menant aux ascenseurs, le profil cruciforme des quatre piliers a été établi pour rattraper la descente de charge des superstructures, perpendiculaire à celles des infrastructures. Au fond, le tableau synoptique de contrôle de tous les dispositifs de sécurité, circulations, climatisation, installations électriques (Amica-Fontelec). L'agencement des cercles, sphères, pointillés lumineux lui donne l'attrait visuel d'une œuvre d'art cynétique.*

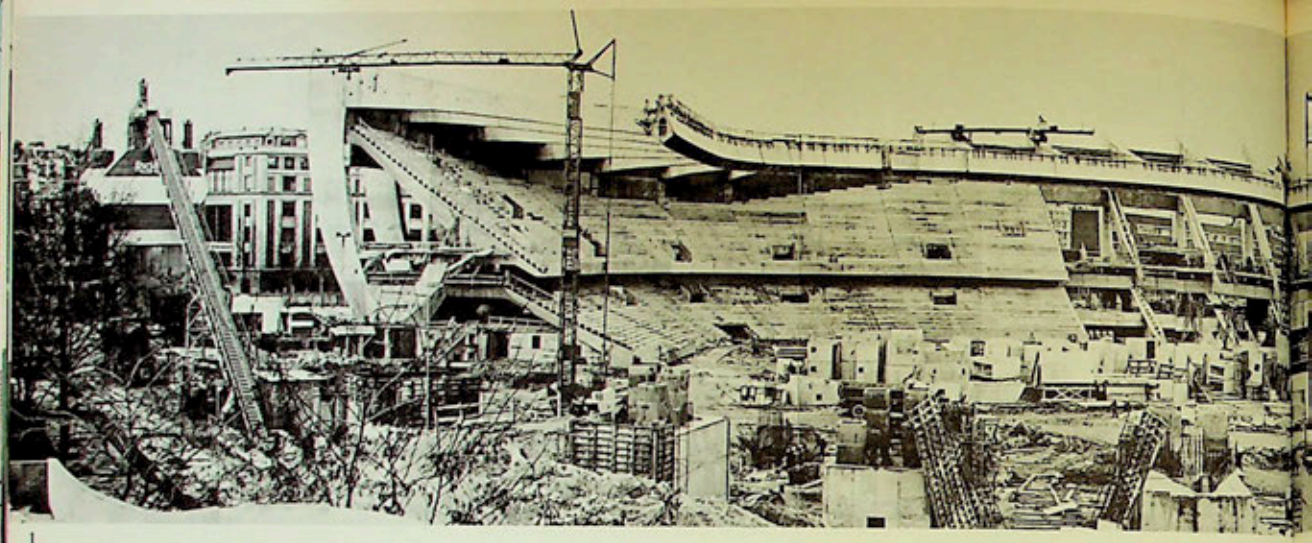
1 *La Tour de Lyon comporte deux restaurants : au rez-de-chaussée, celui de l'immeuble (fig. 3) et au 1er étage celui de la* C.P.C.U. *L'ambiance lumineuse y est créée par des réglettes disposées dans la trame du plafond en nid d'abeilles (Claude* I.T.T.*). Les piliers sont habillés d'acier inox brossé. Les tables à plateau de lamifié (Airborne) et les chaises de plastique moulé (Mobilier International) sont réparties entre les paravents d'altuglas fumé qui rythment l'espace (réalisation Ch. Bigant).*
L'une des parois est décorée d'une grande composition en plexiglas travaillée de coulées colorées, et éclairée par des tubes fluorescents placés derrière le panneau (Atelier Vergane).
2 *La formule adoptée par la* C.P.C.U. *est celle du bureau paysage. Dans cet espace ouvert, le plafond et les éléments lumineux qui s'y intègrent prennent une importance accrue. Ici, des diffuseurs carrés sont encastrés dans les caissons de la structure (Claude* I.T.T.*). Des cloisons mobiles*

(Erico) permettent de modifier les volumes et les implantations.

3 *Le restaurant du rez-de-chaussée, installé par A. H. Milh est commun à tout l'immeuble. Une longue baie ouverte sur l'extérieur et la gamme de couleurs choisies pour les tables (Formes Nouvelles) — divers tons de rouge orangé et de jaunes — lui donnent son animation. Les murs sont recouverts de tissu suedé, avec plinthe haute en formica. Au fond, la cafétéria (Lubet-Bompy). La climatisation de chacun des restaurants est indépendante de celle de l'immeuble.*

4 *Le restaurant de la C.F.C.O. comporte un bar semi-circulaire. Les supports du comptoir sont des cylindres laqués, dont les luminaires reprennent la forme. Tables et tabourets à piètement laqué noir. (Réalisation* SEICA*).*

5 *Une salle de conférence de la Société* MINOC*. Tables en palissandre et chaises pivotantes, garnies de velours noir (Tecno, Formes nouvelles).*



1

ROGER TAILLIBERT, ARCHITECTE

PARC DES PRINCES

un temple pour la foule

par François Loyer

Photos Marc Lavrillier

1 *Photographiée en mars 1971, dix mois après le début du chantier, cette vision panoramique du Parc des Princes résume tous les stades de la construction, depuis les travaux du boulevard périphérique et la fondation des piles jusqu'à l'achèvement des gradins. De droite à gauche, on aperçoit la construction des consoles et des fléaux, leur solidarisation par un voile courbe et par l'anneau tubulaire intérieur de la toiture, puis la construction des supports des gradins et la pose de ces derniers, enfin le remplissage de la couverture. Le profil de la console-fléau et son double porte-à-faux interne-externe sont visibles sur la première travée, dégagée par l'inachèvement de la couronne (Entreprise F. Bouygues). Au milieu du terrain, l'usine foraine de préfabrication.*
2 *L'énorme masse ellipsoïdale du stade, nervurée par les consoles et striée par les coursives ou les gradins, prend l'air au-dehors d'une sorte de pneu de charroi géant qui serait tombé à même le sol. La tension entre les formes et les proportions des étages est aussi violente qu'elle est bien maîtrisée.*

On achève en ce moment à Paris, près de la Porte de Saint-Cloud, un énorme édifice: le nouveau stade du Parc des Princes, dont la capacité avoisinera cinquante mille places. C'est un événement dans le monde du sport français; cela risque d'en être un dans celui de l'architecture.

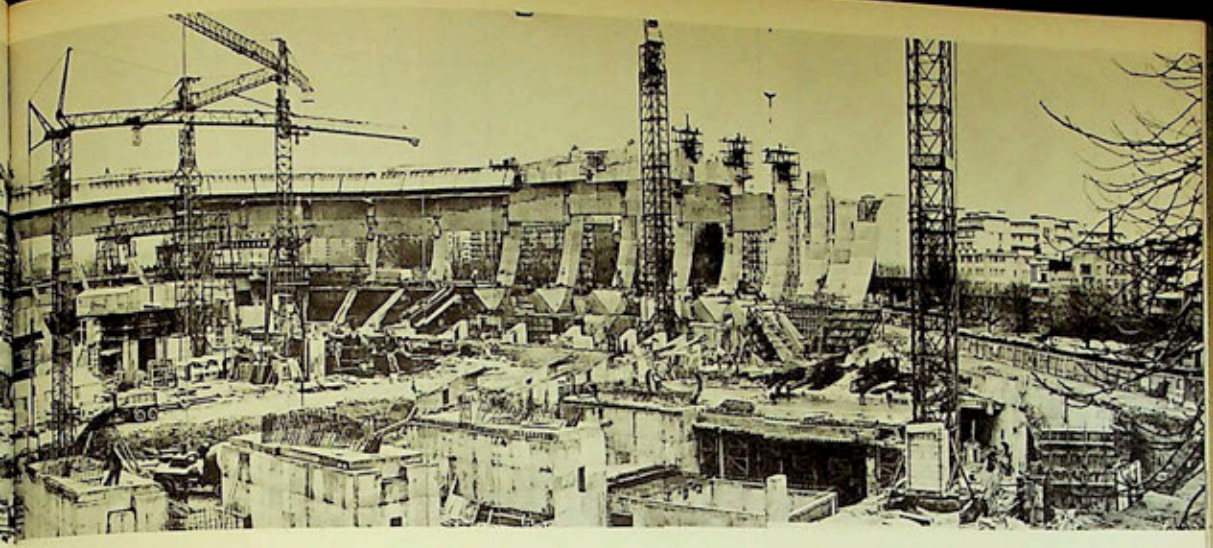
La construction est d'aspect étrange, inusité — tel un gigantesque ballon de baudruche, à demi dégonflé et efflanqué sur les angles, qu'on aurait abandonné là par accident. Cette image en même temps cocasse et inquiétante, en rupture complète avec son site, est le produit de conceptions neuves, audacieuses dans leur principe autant que dans leur mise en œuvre; elle participe à un monde tout à fait différent des structures ordinairement employées dans la construction d'habitat: ce seraient plutôt des travaux publics, et des « mégastructures » qu'ils engendrent, qu'on devrait la rapprocher pour la bien comprendre.

Roger Taillibert, l'architecte du Parc des Princes, a déjà appliqué à de nombreuses réalisations sportives — dont le principe est d'exiger de très vastes surfaces de couverture — la méthode de construction en voiles minces de béton (à la piscine de Deauville, notamment) ou celle, plus complexe encore, des structures tendues (comme à la piscine du XII[e] arrondissement, dont la couverture est assurée par une sorte d'immense parapluie mobile tenu sur un mât vertical).

Au Parc des Princes, l'architecte a opté pour une structure entièrement préfabriquée, formée de nervures tubulaires que solidarisent des éléments en voile mince. L'ensemble constitue un anneau de plan ellipsoïdal (251,50 mètres sur le grand axe et 191 mètres sur le petit) entourant la pelouse du stade. Le profil de l'anneau est concave: la partie basse, en porte-à-faux vers l'extérieur, reçoit les gradins, tandis que la partie haute revient vers l'intérieur former la couverture de ces gradins.

Les nervures structurales qui composent l'édifice sont donc en déséquilibre vers l'extérieur, au niveau des gradins, et vers l'intérieur, au niveau de la couverture: l'effort de la console et celui du fléau s'annulent l'un l'autre, aboutissant à créer une structure en tension d'une considérable audace (la surface de couverture s'élève à 17000 m², entièrement en porte-à-faux).

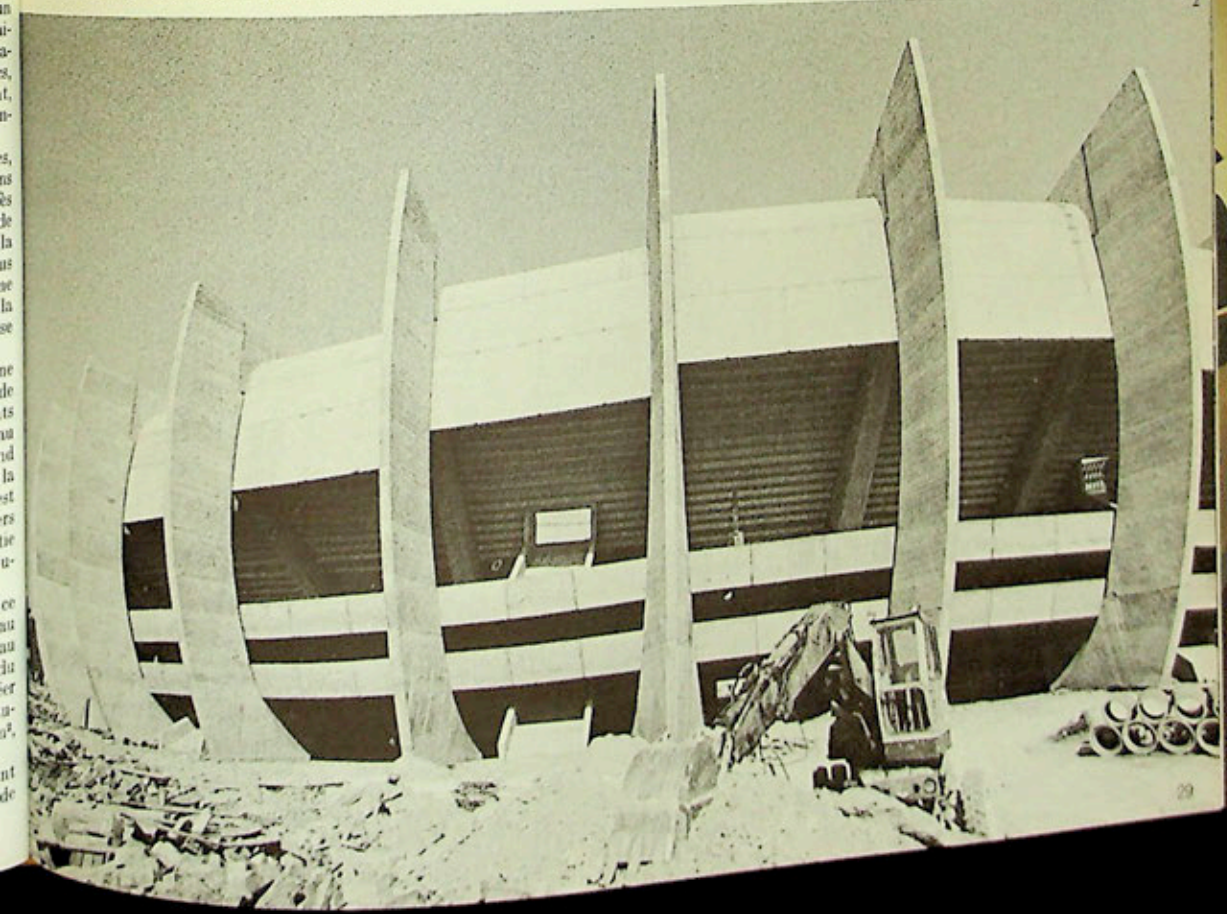
Chacune des cinquante consoles qui composent l'anneau du stade est formée par l'assemblage de



voussoirs creux, préfabriqués, en béton armé — définissant au total un voile tubulaire, dont la section est triangulaire ou rectangulaire. Les parois de ces caissons évidés n'ont guère plus de 18 cm d'épaisseur pour un porte-à-faux d'une quarantaine de mètres placé à vingt-cinq mètres de hauteur (la hauteur du montant de la console varie selon les endroits de 24,40 à 34,30 mètres et le porte-à-faux du bras de 32,50 à 50 mètres). Mais c'est surtout la technique d'assemblage qui mérite d'être signalée: le voussoir préfabriqué, pesant une vingtaine de tonnes, est mis en place à l'aide d'une grue (celle-ci, capable de déplacer 25 tonnes avec une flèche de 25 mètres, est d'ailleurs unique en France). Au moment de la pose, le joint entre deux voussoirs est encollé avec une résine synthétique (présentant des caractéristiques identiques à celles du béton, pour obtenir un collage parfait) et l'ensemble est serré grâce à des câbles de précontrainte (qui, coulissant dans des gaines à l'intérieur de la paroi de l'enveloppe, solidarisent immédiatement les deux voussoirs et tiennent en même temps lieu de presse).

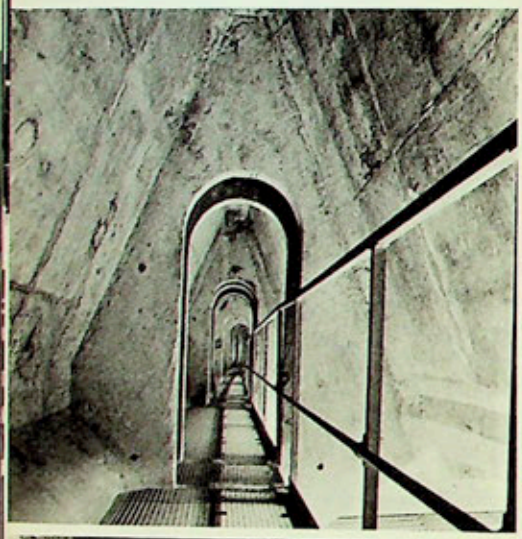
Cette technique, qui est déjà connue dans les travaux publics (viaducs de Chillon sur l'autoroute Lausanne-Simplon, et pont d'Oléron), suppose une préfabrication intégrale des éléments et une conduite très stricte du chantier. Au Parc des Princes, la question était d'autant plus délicate qu'on expérimentait pour la première fois sur deux plans différents cette technique dite « du voussoir collé à l'avancement »: les voussoirs étaient d'abord superposés dans le plan vertical pour constituer le montant de la console puis alignés en porte-à-faux le long du bras du fléau — le croisement des câbles de précontrainte sur la tête de la console exigeait des soins particuliers.

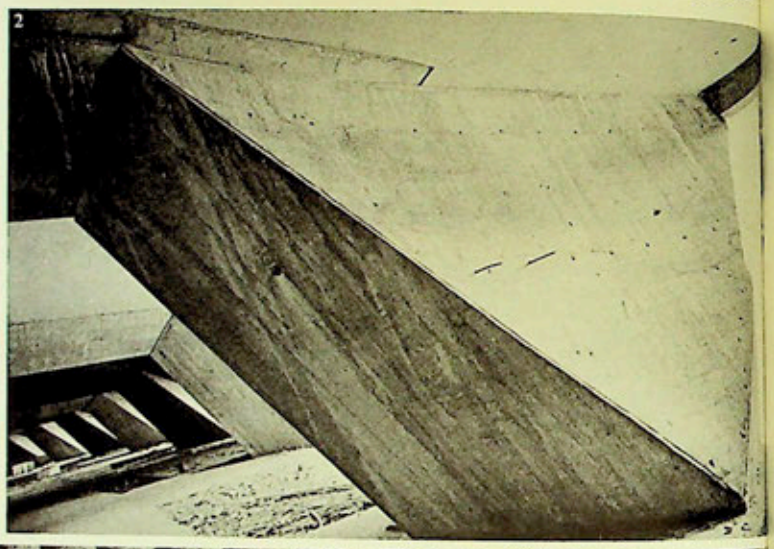
2

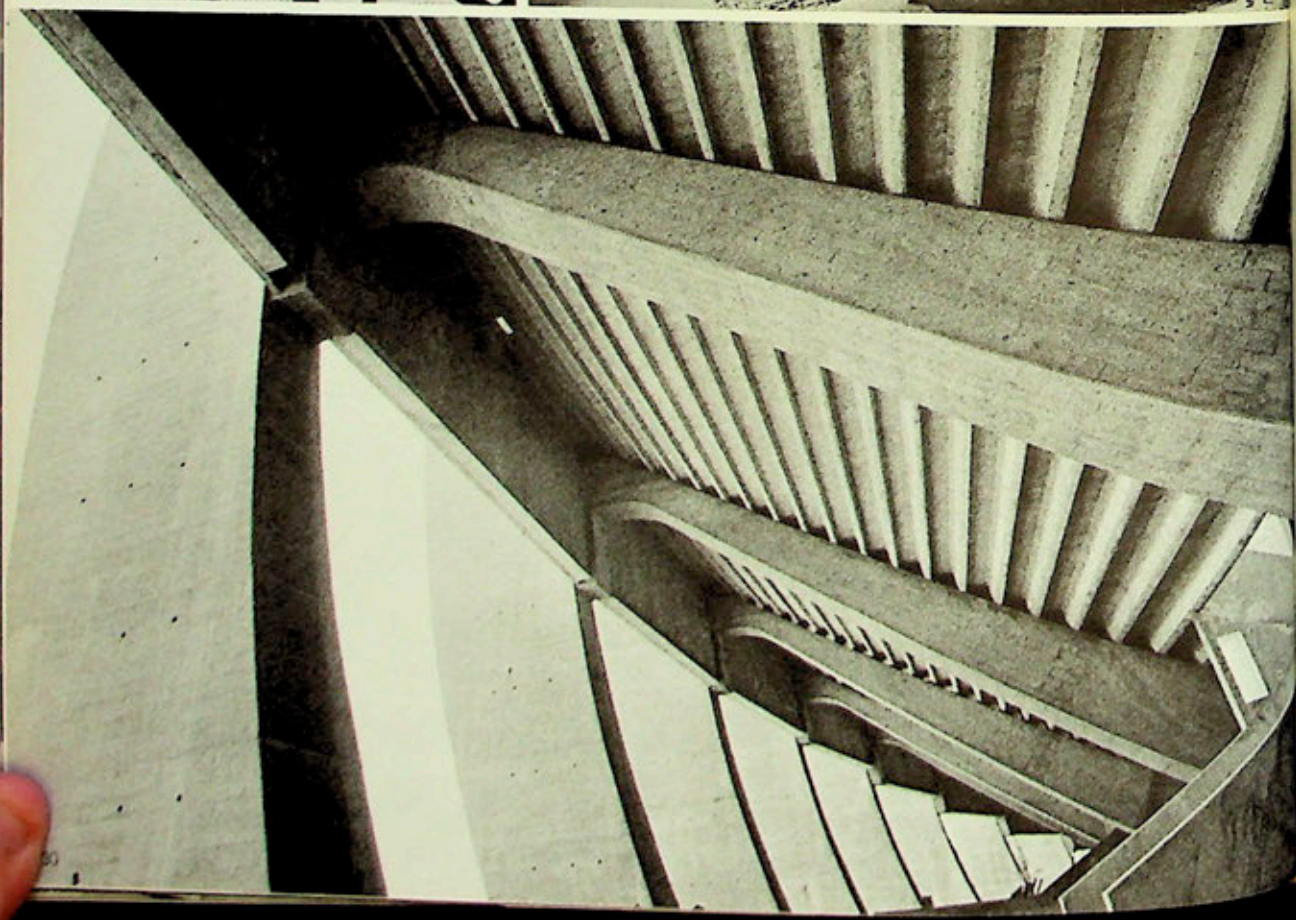


1 *Situé dans l'anneau intérieur de la couverture, ce passage (qu'on voit en coupe f. 1, p. 28) donne accès aux projecteurs logés sous le plancher (voir aussi f. 2, p. 32).* **2** *A l'étage inférieur de coursives, la masse des socles des consoles envahit l'espace.* **3** *Les coursives supérieures sont placées sous les gradins et leurs supports, dessinés avec beaucoup d'élégance.* **4** *Les socles de fondation expriment le double effort des consoles-fléaux en porte-à-faux et des gradins (au premier plan, l'amorce oblique du bras qui les supporte). La superstructure étant préfabriquée, on voit les joints des voussoirs et les assemblages des voiles courbes.*

Conçue sur un rythme hebdomadaire, la préfabrication des pièces de chantier (1800 au total) était assurée sur place par une usine foraine. La pose des voussoirs se faisait par couple de consoles afin d'assurer leur stabilité: les têtes extérieures des consoles étaient immédiatement réunies par un voile courbe de béton, tandis que les extrémités des bras des fléaux étaient associées au moyen d'un voile tubulaire. La solidarisation des éléments de ce voile détermine un anneau intérieur rigide, qui assure la stabilité de l'ensemble — l'anneau extérieur, par contre, est interrompu par des joints de dilatation, donnant de la souplesse à cette vaste structure. La hauteur des consoles est variable: relevées sur le milieu des côtés de la pelouse, elles s'abaissent sur les angles, sans pour autant que la position de l'anneau intérieur de la toiture se modifie. A la courbure du profil des consoles s'ajoute ainsi le tracé sinusoïdal de la couverture, qui augmente sa stabilité. Un autre avantage d'un tel principe est de permettre une évacuation commode des eaux de ruissellement: recueillies sur l'égout intérieur de la toiture (placé dans l'anneau), elles sont rejetées à l'extérieur sur les quatre angles de l'ellipse — le délicat problème







des descentes d'eau, pour les toitures inclinées dans le même sens que les gradins (c'est-à-dire vers l'intérieur du stade), est ainsi résolu avec élégance.

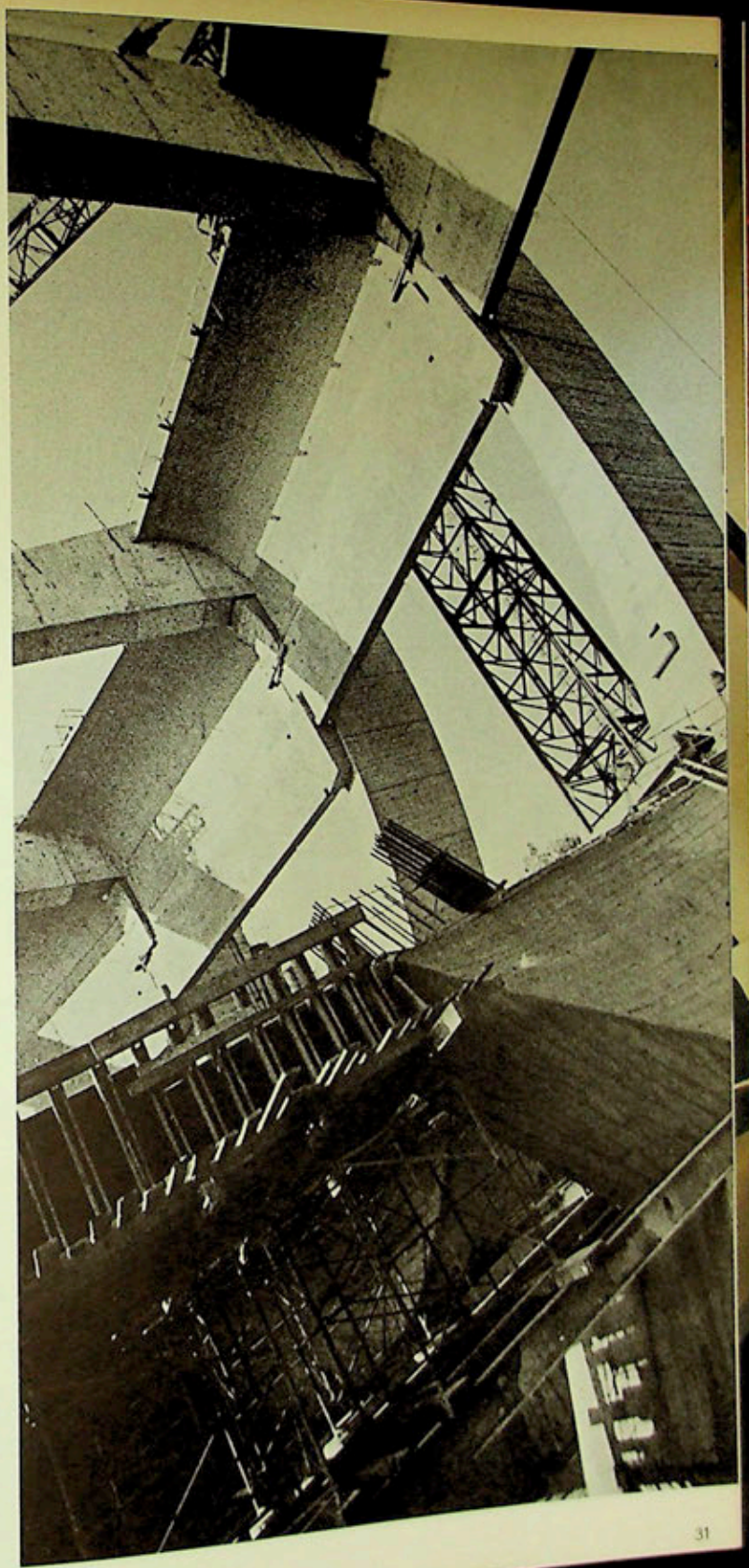
Les gradins du stade sont préfabriqués comme les consoles: on les pose à sec sur les supports des consoles, après l'achèvement de celles-ci. Quant aux couvertures, elles sont constituées de poutres en acier reposant sur une lambourde attachée au fléau de la console — cette sorte de plancher, très souple, absorbe les déformations de la structure et elle a en même temps pour avantage d'effectuer les corrections acoustiques nécessaires.

La réalisation du Parc des Princes est une très belle démonstration dans le domaine des techniques de mise en œuvre. Elle n'est toutefois pas exempte de défauts. La plus grave critique qu'on puisse lui adresser tient à sa mauvaise relation avec le contexte. Certes, le quartier de la Porte de Saint-Cloud, peuplé d'anciens H.B.M. et de constructions scolaires des années trente, n'a rien de très séduisant; et puis le terrain de l'ancien stade du Parc des Princes était exigu, incommode, enfermé dans un losange étroit que traversait obliquement le tunnel du boulevard périphérique. Néanmoins, l'architecte aurait pu chercher à se relier avec les principaux axes de circulation et à créer un élément de continuité entre les frondaisons du bois et le rempart d'immeubles qui leur fait face.

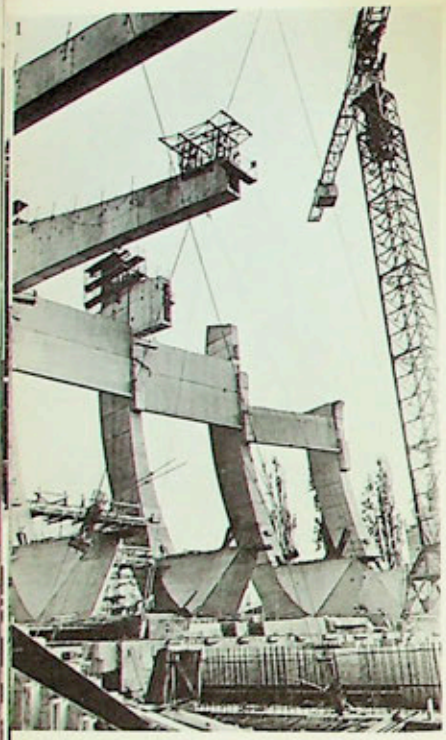
Il a choisi le parti contraire: le stade constitue une forme close, refermée sur elle-même et présentant continuellement son revers à la vue. Les galeries placées sous les gradins, qui sont les éléments d'expansion de l'édifice au dehors de l'arène, ne se prolongent pas vers le sol, elles ne se répandent pas au-dehors. Également, il n'existe aucun rapport d'échelle entre l'élévation des immeubles et la hauteur des consoles, si bien que le stade est perçu à l'extérieur comme un mastodonte — mais peut-être n'est-ce là qu'une demi-critique? Tous les grands édifices monumentaux, depuis la cathédrale de Beauvais jusqu'à l'Opéra de Paris, sont en rupture complète d'échelle avec leur site...

On accepterait assez bien ce parti pris de monumentalité si la relation de l'édifice avec le réseau de la voierie était cohérente. Mais hélas, c'est tout le contraire qui se passe: la superposition du tracé du boulevard périphérique aux anciens îlots de la « ceinture verte » est absolument invraisemblable; elle aboutit à faire voir le stade du Parc des Princes de biais, sous un angle fuyant où le schéma elliptique de sa forme n'est pas perceptible — le contexte détruit l'édifice. Voilà d'ailleurs qui n'est pas surprenant: chacun sait que la réalisation du stade du Parc des Princes est une compensation offerte aux Parisiens par les élus de la capitale, après la destruction — pour le passage du périphérique — d'une partie du Jardin Fleuriste de la Ville de Paris et du Bois de Boulogne. La motivation politique manquait de dignité, elle se reflète dans une implantation strictement informe.

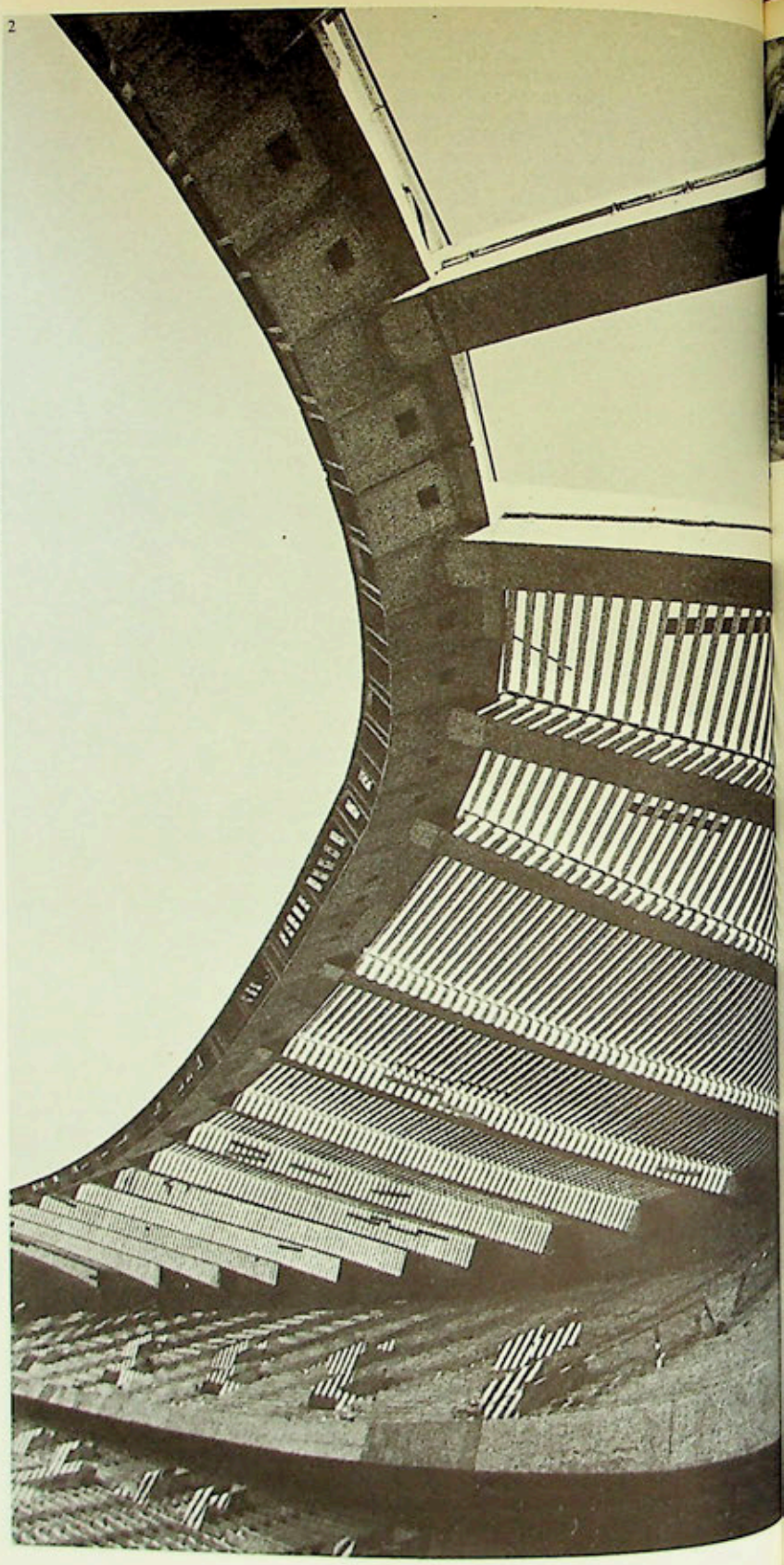
Un autre reproche qui pourrait être fait à la réalisation du Parc des Princes tiendrait à son plasticisme excessif: la beauté de la silhouette des consoles, qui était admirable dans le cours des travaux, est masquée par l'existence des voiles courbes liaisonnant leurs têtes. Celles-ci se transforment en autant de pointes agressives dont est hérissée l'enveloppe du stade. Il existe aussi une disproportion, un déséquilibre entre les différents niveaux de l'édifice: les deux étages des galeries sont écrasés dans la partie inférieure



1



2

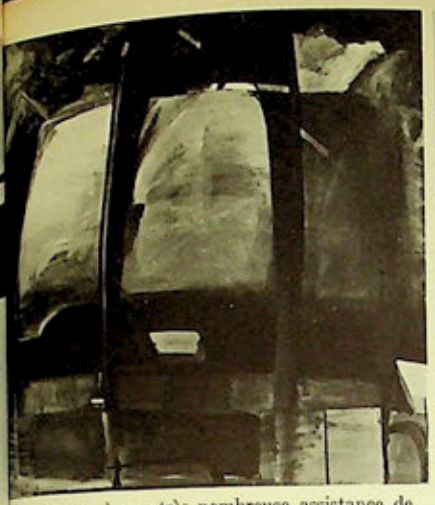


sous la montée puissante des gradins et l'arrondi de l'enveloppe. Faut-il vraiment en faire grief à l'architecte? Le traitement est sans faille, la distinction claire entre les coursives appuyées sur la structure et l'appel du voile courbe que prolonge le porte-à-faux des couvertures. A l'intérieur, l'espace est cohérent, d'une saisissante ampleur. Le malaise perceptible au-dehors pourrait bien avoir valeur symbolique: ce temple de la foule est menaçant, instable.

Ne tenons pas un compte trop excessif, toutefois, des défauts de cet édifice — dont il faut bien dire que c'est le plus remarquable en son genre depuis dix ans (c'est-à-dire depuis les dernières œuvres de Pier-Luigi Nervi). Rares en effet sont les réalisations sportives de quelque intérêt: en France, on ne peut guère citer que la salle omnisports de Saint-Ouen (Anatole Kopp, 1969, avec René Sarger comme ingénieur), car ni le stade de Metz par Stéphane du Château (1964), ni le Palais des Sports de la Porte de Versailles à Paris (1960) ne ressortissent aux mêmes techniques; quant au Palais des Sports de Grenoble (Nicolas Esquillan, 1968), c'est une œuvre étonnamment médiocre!

A l'étranger, les exemples ne sont pas moins rares: le stade olympique de Tokyo (Kenzo Tange, 1964) et celui que Günter Behnisch achève en ce moment à Munich pour les jeux de 1972 sont du domaine des structures tendues; les seuls exemples comparables sont donc les stades géants américains tels que le « Coliseum » de Charlotte, en Caroline du Nord, ou l'« Astrostadium » — les moyens mis en œuvre sont démesurés si l'on songe au résultat...

La comparaison avec les stades étrangers souligne l'originalité de la conception du Parc des Princes. Appartenant à la même famille de structures « lourdes » que les stades américains, il s'en distingue totalement par son parti: le problème essentiel d'un stade est en effet de



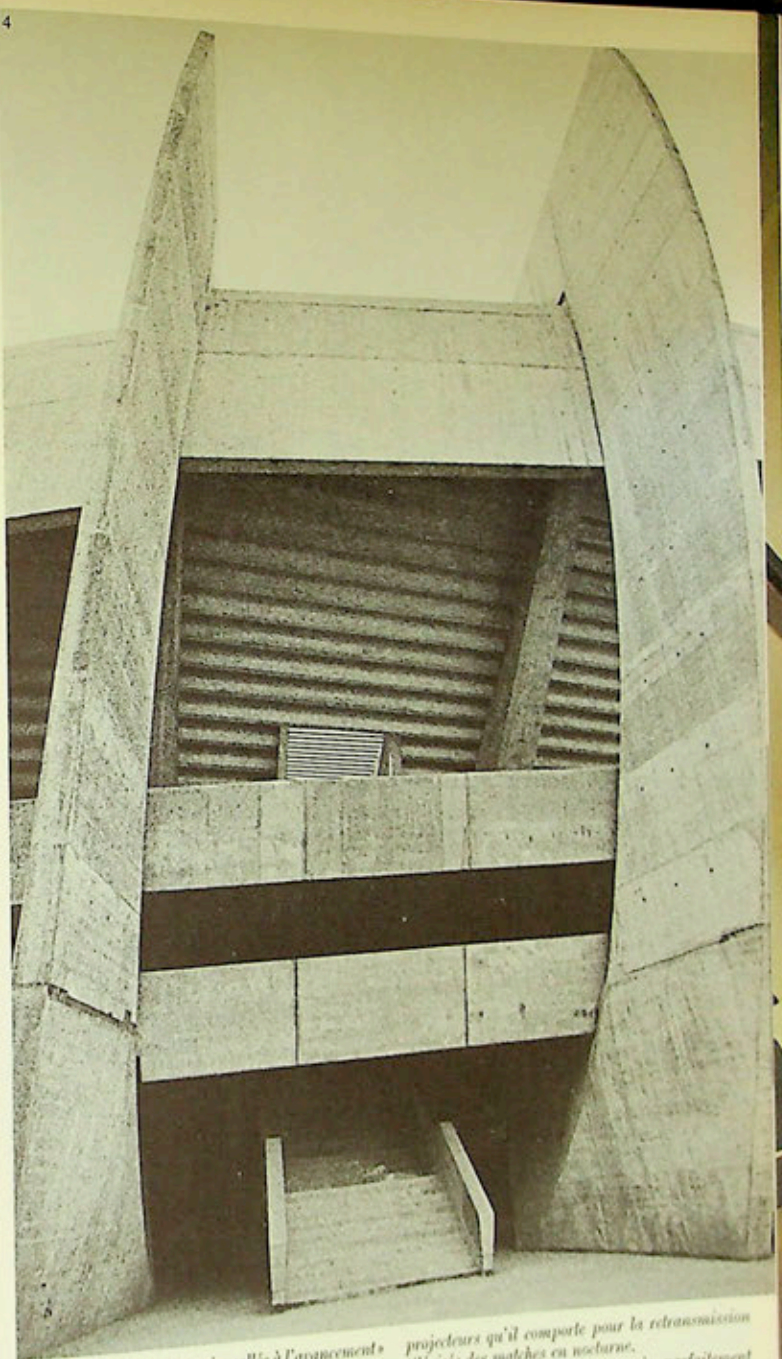
permettre à une très nombreuse assistance de participer visuellement à des jeux de plein air comme le football ou le rugby — et cela sans être incommodé par le soleil ni par la pluie. La protection des intempéries suppose une couverture qui, le plus souvent, prend la forme d'une calotte sphérique: mais dans ce cas, on perd le contact direct avec l'extérieur. La solution américaine a été d'imaginer une énorme couverture formée de secteurs mobiles, pouvant dégager ainsi telle ou telle portion de la périphérie.

Roger Taillibert, par contre, reprenant des précédents célèbres comme celui des tribunes de l'hippodrome de la Zarzuela à Madrid (Eduardo Torroja, 1935), ou mieux encore du Stade Olympique de Caracas (Carlos Raúl Villanueva, 1951), a étendu à la totalité de l'arène le principe de la couverture en porte-à-faux, créant un véritable amphithéâtre dont les gradins sont entièrement protégés tout en laissant la pelouse à ciel ouvert.

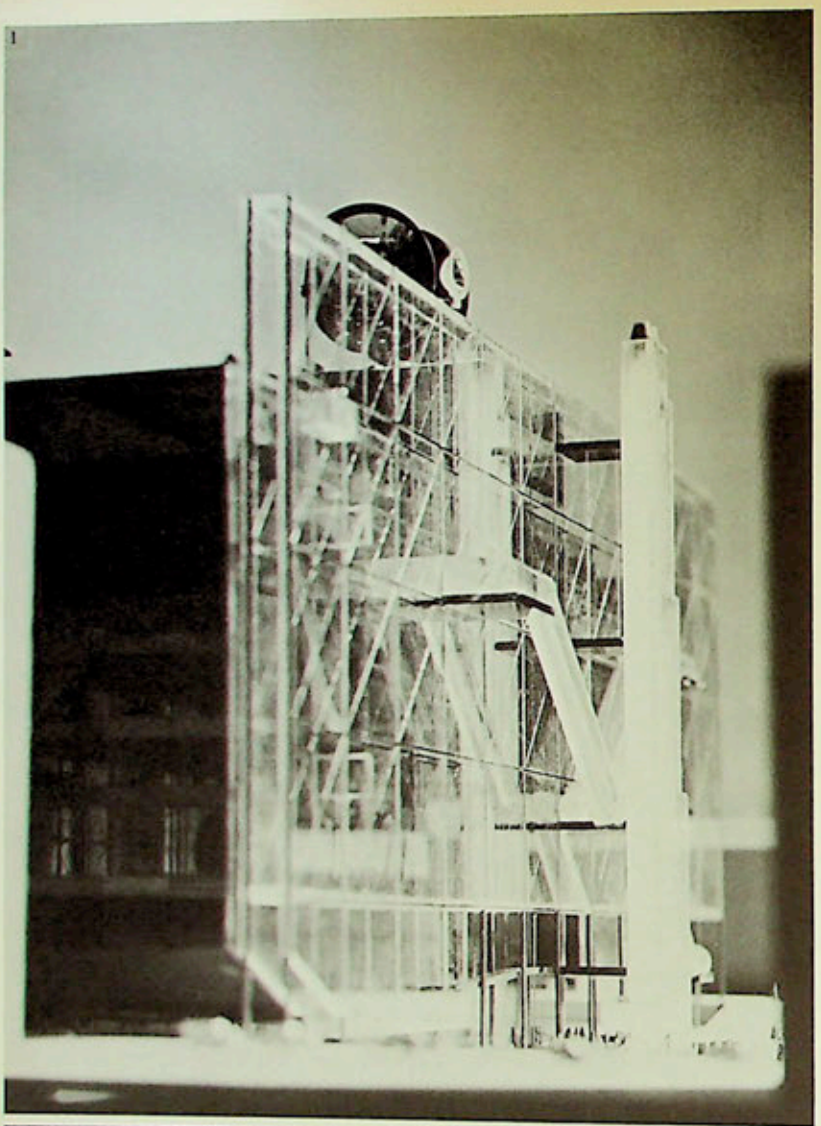
Rien, en définitive, n'est plus curieux que ce programme de stade, absolument identique dans sa formulation au grand amphithéâtre romain: abstraction faite de la technique de construction, on retrouve les gradins pentus, permettant une vision totale de l'arène, le plan annulaire, les dégagements assurés par des galeries installées sous la pente des gradins, les communications par des vomitoires ou par des volées d'escalier intégrées à la circulation des galeries; il n'est jusqu'à l'antique velum du Colisée qui n'ait trouvé son équivalent dans la structure légère des couvertures — les mâts auxquels il se suspendait ayant seulement cédé la place aux bras-fléaux des consoles en porte-à-faux.

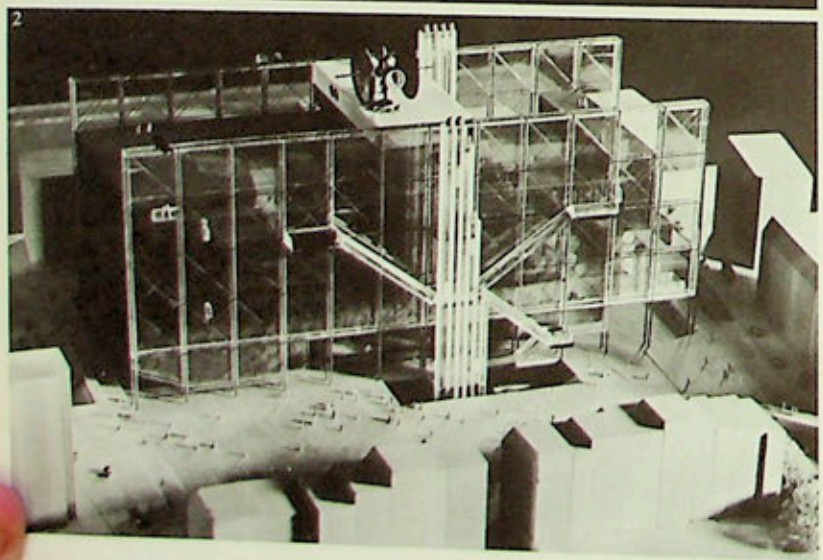
La résurrection de l'amphithéâtre romain donne à réfléchir: quand l'évergète Avéroff faisait restaurer à ses frais le stade antique d'Athènes pour les Jeux Olympiques du baron de Coubertin, il ne faisait qu'ouvrir la voie à un développement du sport collectif dont notre génération recueille les fruits. Les stades de l'entre-deux-guerres (exception faite du Stade Olympique de Berlin et des Tribunes de Nuremberg) n'étaient encore que des terrains de plein air, sommairement aménagés, au bord desquels on disposait quelques tribunes. Nous voici maintenant entrés dans l'ère des stades monumentaux, manifestes d'une civilisation collective: espérons que le culte du stade n'aboutira pas, comme dans Byzance, à une nouvelle lutte des « bleus » et des « verts », dégénérant en guerre civile!

4



1 *Le montage des « coussoirs collés à l'avancement » est l'un des moments les plus spectaculaires du chantier, le bras du fléau s'avançant au-dessus du vide, coussoir après coussoir, sans aucun support secondaire.*
2 *L'intérieur du stade, avec son double rang de gradins formant balcon au niveau supérieur, est protégé par l'immense porte-à-faux de la couverture, dont l'ossature est remplie par un solivage métallique reposant sur des lambourdes fixées aux bras-fléaux. Avant la pose du revêtement de la couverture, celle-ci projette une ombre striée, oblique aux gradins. On voit également l'anneau intérieur de la couverture et la couronne de projecteurs qu'il comporte pour la retransmission télévisée des matches en nocturne.*
3 *Cette structure intrigante, mais parfaitement lisible, où les orthogonales disparaissent au profit de formes beaucoup plus organiques, éveille l'intérêt des spécialistes, des photographes, et aussi des peintres, comme en témoigne cette toile récente de la jeune artiste américaine Eliza Moore (1,50 × 1,50 m.)* **4** *La structure est dominée par l'énormité des consoles auxquelles viennent s'accrocher voiles courbes et gradins. Le caractère de remplissage des courbes est indiqué par le passage de l'allège derrière la console et sa rupture en plusieurs panneaux.*





1 et **2** *Le projet lauréat est dû à Renzo Piano et Richard Rogers, architectes et, selon la recette traditionnelle des équipes « pluridisciplinaires », à Madame Su Rogers, sociologue et économiste. L'un des plus grands bureaux d'études anglais, la firme Ove Arup & Partner, y a apporté une contribution essentielle. Même quand les problèmes ne sont pas d'ordre technique, les techniciens préfèrent les solutions techniques, qu'ils croient rationnelles. L'ordinateur, les dispositifs de projection électronique et... les antennes disposées sur la terrasse pour « capter les informations du monde entier » (qui se chargera de les recevoir?) donnent au projet un petit air d'avant-garde qui séduit, sinon à peu de frais, du moins à peu d'imagination. L'art est largement supplanté ici par les mass-media.*

Le bâtiment, de 150 mètres de longueur et 50 mètres de largeur, est porté en surélévation entre deux murs construits de charpente tridimensionnelle de 60 mètres de haut. L'ensemble repose sur des pilotis. L'espace traité en place publique, dont les dimensions sont sensiblement les mêmes en plan, sera donc dominé par un bâtiment de quelque soixante-dix mètres de haut. Si l'on veut avoir une idée du résultat, on peut aller visiter un espace vert peu fréquenté par les promeneurs qu'on appelle « square Max Hymans », au pied des remparts (nettement moins élevés...) de Maine-Montparnasse.

Quelques-uns des projets primés

3 *Le projet d'Arthur S. Takeuchi et Alexander Corazzo, architectes (Chicago) est d'un dessin très raffiné qui témoigne du niveau de perfection atteint par le « style international », après les années d'enseignement et de pratique d'un Mies Van der Rohe, par exemple. La faible hauteur du bâtiment (trois étages) assure une bien meilleure accessibilité et facilite grandement la circulation à l'intérieur. Bien entendu, la disposition des locaux peut être modifiée non moins aisément. Le projet n'apporte pas de grande nouveauté, mais une solution bien adaptée et déjà longuement éprouvée.*

4 *Le projet de Manfred Schiedhelm (Berlin) est l'un des rares qui fassent appel à une technologie véritablement nouvelle: la bibliothèque, construite en quadrilatère sur deux niveaux étroits, sert de cadre à un dôme gonflable, renforcé d'un filet en câbles d'acier. A l'intérieur de cette cour abritée, on construira librement les équipements nécessaires à toutes les activités artistiques: Manfred Schiedhelm a observé avec attention et sympathie ce qui s'est passé pendant quelques mois sur le carreau des Halles. Le jury assortit ce projet du commentaire: « La couverture gonflable est problématique en l'état des techniques. » Ce n'est pas l'avis des spécialistes consultés. Mais on a sans doute craint une nouvelle « affaire d'Osaka » (on se souvient que l'enveloppe gonflable de pavillon fançais fut finalement réalisée « en dur », pour d'obscures raisons technico-financières).*

BEAUBOURG 700 PROJETS POUR RIEN

par Pierre Joly

Juger d'une architecture alors qu'elle n'est pas encore construite, sur la foi de quelques dessins forcément de mode et d'une déclaration d'intentions, forcément louables, est une tâche angoissante et sans doute, à la fin, décevante. Tant de choses sont laissées à l'imagination dont ce n'est pas le fort, malheureusement, d'entrer dans les vues d'autrui.

Partager des rêves est un projet insensé, que seul l'art a été capable d'entreprendre et qu'un jury ne saurait être chargé par décret de mener à bien.

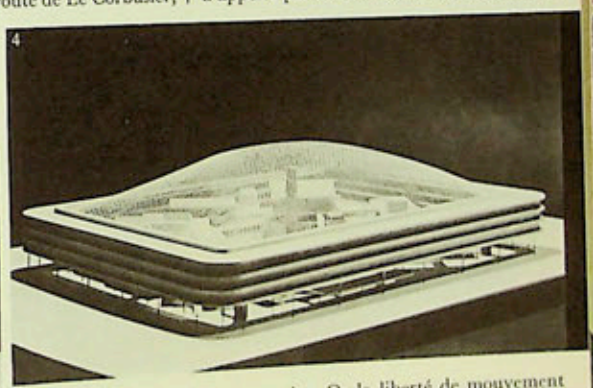
Le jugement du concours Beaubourg est simplement décevant. La défaite subie sur le carreau des Halles trouve ici sa confirmation. Le sort de Paris s'est peut-être joué dans ce champ clos de quelques dizaines d'hectares (je n'oublie pas la destruction, en guise de rénovation, des quartiers populaires de la périphérie...) La partie a été perdue. Voici venir les vainqueurs, les lauréats. La presse a titré sur une crise de l'architecture: le projet couronné, œuvre des architectes R. Piano et R. Rogers, satisfera seulement ceux qui pensent que la solution à cette crise est d'ordre technique. Non qu'il soit techniquement très audacieux, ou très nouveau, mais il n'est rien d'autre.

C'est un dernier avatar de « l'unité d'habitation », invention fort ancienne: les pilotis, le sol libre, le toit terrasse, la « respiration exacte » (aujourd'hui appelée moins poétiquement: conditionnement d'air), l'orientation Est-Ouest, les proportions mêmes du bâtiment, tout concourt à une impression de déjà vu dont on imagine combien elle a pu séduire, parmi les membres du jury, un vieux compagnon de route de Le Corbusier, comme est Oscar Niemeyer. On nous affirme, comme par le passé, que ce dispositif résoudra les problèmes de la circulation (grâce à l'ascenseur) et qu'il assurera un maximum de flexibilité (le « plan libre » est devenu plancher libre...)

La vieille utopie a la vie dure, et fait fi de toutes les expériences. On n'a donc pas vu, ou plutôt on n'a pas voulu voir que ceci contredit cela: la circulation verticale, concentrée comme il est inévitable en un seul point, rendra l'accessibilité malaisée. Les auteurs du projet en ont sans doute eu conscience: « L'entrée de chaque activité principale, expliquent-ils, est indiquée sur la façade par un système de codification ». Mais un gadget de mode ne vaudra jamais une entrée de plain-pied. Surtout, la rigidité de la structure et sa dimension même font à la « mobilité » une part du pauvre que les schémas rationnels d'utilisation, déjà préparés, réduiront encore dans la pratique. On pourra modifier la dimension de quelques bureaux ou de quelques salles, non point les proportions des espaces disponibles, qui sont plus affaire de volume que de surface. Au surplus, l'affirmation de la mobilité est devenue l'alibi d'une certaine architecture moderne. Elle dispense d'appeler par son nom la liberté des autres, qu'on exclut. Or la liberté de mouvement des individus a plus de signification que le déplacement de quelques cloisons.

On sait aujourd'hui d'expérience que le rapport de telles bâtisses avec la ville qui les entoure est pauvre et, dans le meilleur des cas, malaisé. Cette malédiction qui semble peser sur l'architecture rationaliste: l'isolement du bâtiment, qui tend à se suffire et ne s'ouvre sur le dehors que pour une illusoire communication, trouve ici une parfaite illustration. Les auteurs eux-mêmes ont senti qu'ils allaient imposer à la ville la présence d'un corps étranger. Ils ont cherché quelques palliatifs.

Le « sol libre » fournissait une place, qu'ils ont traitée en creux (un contrebas de trois mètres vingt, ce qui est beaucoup, mais suffit à peine à raccorder l'esplanade au réseau de circulation souterrain que le



projet d'aménagement des Halles réserve aux piétons, selon une recette moderne, elle aussi...) Notons qu'à Paris une place dominée au Sud-Est par un rempart de plus de soixante mètres de haut n'a guère de vraisemblance. C'est une caricature, ou tout au plus une survivance. Mais Piano et Rogers ont fait bonne mesure: ils suggèrent également de conquérir les franges du tissu urbain environnant, savoir les boutiques et... les caves des maisons de la rue Saint-Martin, qu'ils proposent tout uniment de « fermer et de supprimer », en supprimant du même coup le plus ancien axe Nord-Sud de Paris.

Cette blessure infligée à la ville est un symbole: elle manifeste à l'évidence la contradiction entre le bâtiment et le tissu urbain où on prétend l'insérer. Il est vrai que les architectes ont inventé pour leur architecture un rôle nouveau, plus habituellement dévolu aux écrans des drive-in, celui de support d'images. Sur les façades principales, le mur porteur « présentera, disent-ils, des informations générales et spécifiques sur les événements de la vie à Paris, en France ou à l'étranger. » L'image de la vie urbaine que ce grand miroir nous renvoie n'a rien de bien convaincant, malgré l'évocation de Times Square qui la supporte. Retenons l'aveu surprenant que l'architecture, en soi, ne portera pas de signification et qu'elle sera réduite en cela à l'emprunt.

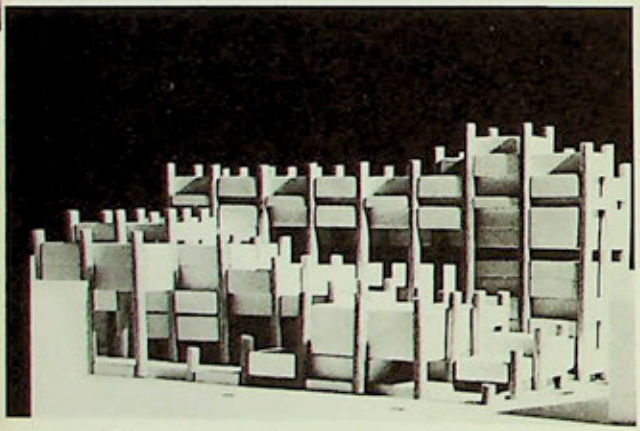
Sans doute la forme même du concours ne pouvait-elle conduire qu'à ce résultat absurde : il était contradictoire d'ouvrir un concours d'idées sur un programme précis, et particulièrement chargé. Il aurait fallu demander: quoi faire? et non: comment le faire? La première question était la seule qui vaille la peine, car il est vrai que nul n'a aujourd'hui assez de science ou de prescience pour dire ce qu'il convient de construire sur un espace aussi sensible, dans un quartier de la ville où le moindre geste aurait sans doute d'imprévisibles retentissements. Les bureaux d'études préféraient évidemment répondre à la seconde question. Ils ont la technique et sont prêts, s'il le faut, à détruire la ville pour la remplacer par des tours de bureaux, des parkings et des drive-in.

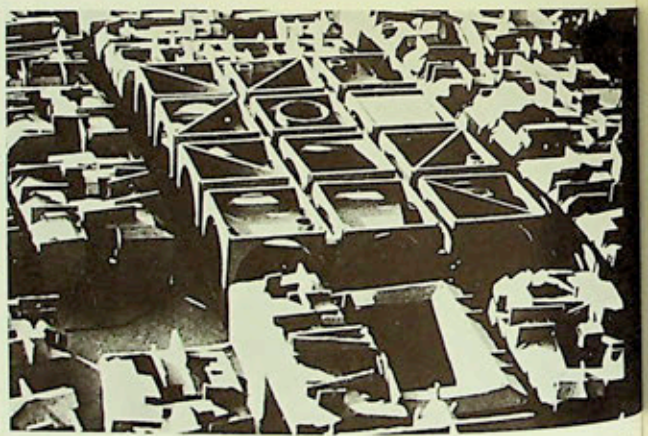
Quant au programme, la critique en a été faite, bien avant la lettre, par l'excellente observatrice des choses de la ville qu'est Jane Jacobs, à propos du Lincoln Center de New York, qui est, à une échelle encore plus grande, une semblable machine à accumuler les activités que l'on nomme culturelles. Pareils mastodontes drainent une animation qui gagnerait à être plus équitablement répartie à l'échelle de la cité et accumulent des usages qui n'ont que l'apparence de la diversité, mais se superposent en pratique et jusqu'à l'incommodité. Un tel programme est sans doute la raison suffisante pour laquelle, de près de sept cents projets rendus, si peu témoignent de quelque nouveauté.

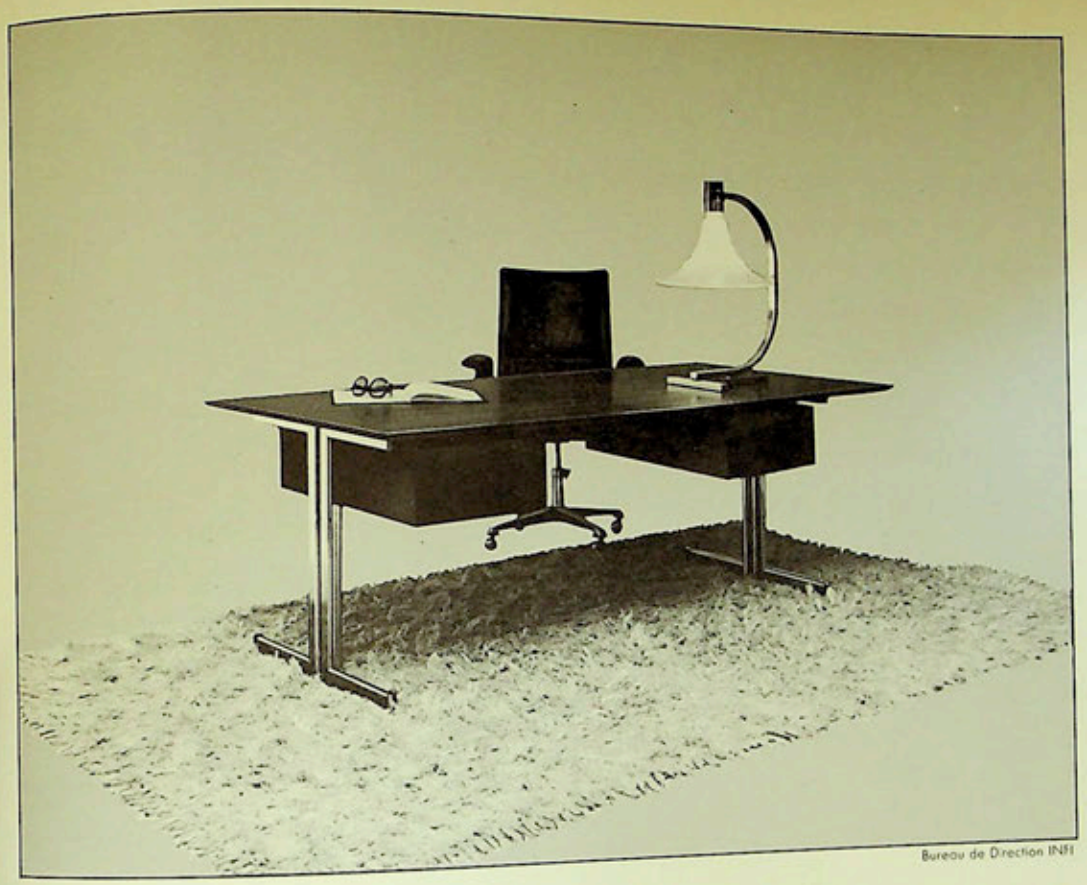
Un seul m'a fait rêver, parce qu'inattendu dans sa forme comme dans sa conception: c'est le jeu de dés de l'équipe dirigée par l'architecte Platonov, et qui nous vient de Moscou. Il y a là, certes pas une solution, mais du moins une idée. Les jurys, même ceux des concours d'idées, ne peuvent couronner les idées. Ils ont du moins eu raison de distinguer celle-là. Il ne pouvait y avoir de solution à un programme inutile et anachronique. Une seule réponse pouvait être faite au concours et c'était de le refuser sans ambage et de dire bien haut que la seule chance de faire revivre le quartier des Halles était de conserver les pavillons de Baltard. C'est ce qu'affirmait l'honnête, mais platonique pétition du jury. Paris n'a que faire d'un centre culturel. Paris est un centre culturel et a besoin de le rester. Le Centre Beaubourg, s'il se construit, ne ne sera jamais qu'une grande chose vaine — celle que le programme imposait inéluctablement.

5 L'un des nombreux projets d'architecture modulaire, destinés à l'industrialisation, est dû aux architectes Seris, Lefebvre, Ann et Erich Delpech de Frayssinet (Paris). La mobilité n'est plus ici affaire de surfaces de planchers, mais bien de volumes, qu'on peut construire ou démonter selon les besoins. Le procédé offre une certaine souplesse, qui permet en tout cas une meilleure relation visuelle avec le tissu urbain environnant.

6 Le projet de l'architecte Platonov et de son équipe (Moscou) remplit entièrement le vide existant dans le tissu de la ville, en respectant la trame donnée par les rues et les blocs avoisinants. Chose étrange à penser: il reconstitue, grosso modo, les volumes de l'îlot autrefois détruit sous prétexte d'insalubrité. Les douze blocs cubiques de 34 mètres de côté, accessibles sur toutes leurs faces par les rues, pourraient trouver chacun son individualité dans les activités qui y trouveraient place, et aussi dans les œuvres d'art qu'ils abriteraient: « Les murs diagonaux seraient couverts, nous disent les auteurs, de fresques monumentales. » Sans doute aurait-on gagné à différencier ce tissu continu en y ménageant quelques espaces libres, à petite échelle.







Bureau de Direction IN5I

Les femmes aiment...

Les femmes se font une certaine image de l'homme ... dans son bureau. Elles les veulent solides mais racés, jeunes mais sûrs, organisés mais ouverts à la fantaisie...

Conçus par de vrais architectes, taillés dans les plus nobles palissandres, construits avec un soin infini, les bureaux Danefrance appellent le contact et favorisent la communication... C'est pour cela que les femmes aiment Danefrance.

Et tous comptes faits, les hommes aussi aiment son mobilier d'un sobre modernisme et ses solutions décoratives toujours empreintes de bon goût, de réalisme et de distinction.

danefrance

157, rue du Fg St Honoré - 75 - Paris 8e - Tél. 359.85.85
Exposition permanente en son hôtel particulier (à droite après le perchoir)
Danefrance : bureaux et secrétariat de direction, sièges sociaux, salles de conférence, etc.

MODERNISME DANS LA TRADITION AUX CHAMPS-ÉLYSÉES

Gilbert Guillemaut et Christian Michel, architectes

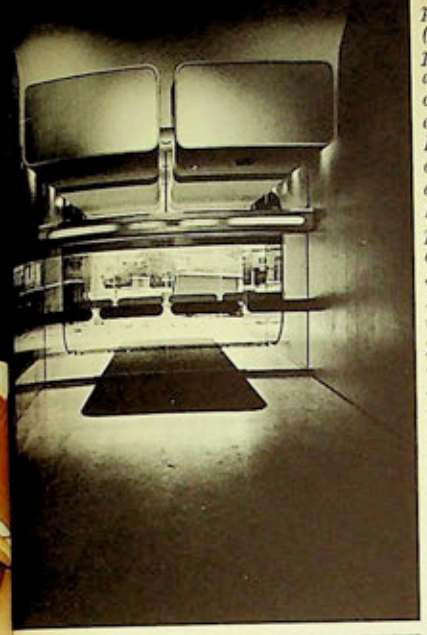
Réaliser avenue George V, face au Fouquet's, un complexe de bureaux moderne est une gageure. Gilbert Guillemaut et Christian Michel l'ont tenue. L'immeuble qu'ils viennent de réaliser, avec pour Maître d'ouvrage la Compagnie d'assurances « Zurich », s'harmonise parfaitement avec les maisons en pierre de taille de l'avenue. Les architectes ont réussi à ce que leur façade, très largement vitrée, reste néanmoins « dans le rang » de la pierre en utilisant un matériau traditionnel, le comblanchien, mais en l'employant sur la tranche — ce qui n'a jamais été fait — et permet un éclairage maximum des bureaux. Vue en perspective, la façade semble à dominante de pierre marbrière et dans le ton de l'avenue. Les menuiseries métalliques sont en alliage d'aluminium (IRBA).

Une des particularités intéressante de l'immeuble: chaque saillie verticale en façade correspond à une possibilité d'implantation de cloisons intérieures — ce qui permet une grande souplesse dans l'installation des 3500 m² de bureaux répartis sur les 7 étages de l'édifice. Au rez-de-chaussée sont prévus des locaux commerciaux et 5 niveaux de sous-sols sont aménagés en parking.

Un escalier monumental en aluminium fondu (à gauche) relie le hall d'entrée au 1er étage (C.B.S., C.S.T.I.). Un effet de dégradé, accentuant l'aspect rayonnant de l'escalier a été obtenu par un traitement différent des surfaces des marches, poncées progressivement vers le fût cannelé pour parvenir au fini « poli » de ses facettes. Dans le prolongement de cette volée, un escalier à ossature métallique (C.B.S.) de plan également circulaire, mais à jour central, dessert les étages courants (page ci-contre); les contremarches, parois et sous-faces, en résine polyester blanc tandis que la surface d'usure est en caoutchouc noir. Les rampes sont gainées de cuir brun.

3

4



1, 2 *et* **4** *Un étage comme les sept autres. A chaque palier (photo n° 1), moquette ou peinture beige (Thomas Harisson) au sol, sur les parois et au plafond. Une baie de glace fumée fait participer aux bureaux et à l'extérieur, ce qui implique une ouverture générale des espaces: paliers, halls d'hôtesse, couloirs, bureaux proprement dits. Par une porte en glace Sécurit fumée (photo n° 4), on accède aux couloirs desservant les bureaux. A droite, un bureau d'hôtesse équipé par Sophie de Kinkelin avec des créations Albrizzi: table en perspex et acier chromé, siège en acier chromé et daim, accessoires en perspex bordeaux. Lampe de Joe Colombo (Formes Nouvelles). Des parois Knoll double face en noyer teinté, équipées en vestiaire et placards de rangement côté couloir, en placards à dossiers côté bureaux, scandent les couloirs. Au plafond, un chemin de lumière souligne le tracé de ceux-ci. Détail pratique, le nettoyage des locaux est assuré par un système central de dépression. Des alvéoles cylindriques de place en place dans la moquette signalent les trous d'absorption où raccorder les aspirateurs.*

3 *et* **6** *Deux bureaux-types. On voit bien ici comment les saillies verticales en façade correspondent à des bandeaux verticaux permettant des possibilités multiples d'implantation de cloisons. Sophie de Kinkelin a équipé le grand bureau comme le petit d'éléments créés ou distribués par Knoll Int.: sièges de Charles Pollock, tables de Schultz pour le grand bureau, table Knoll, fauteuil de Pollock, sièges et tables basses d'Eero Saarinen, lampe « Fourmi » de Gae Aulenti (Formes Nouvelles) (photo 3).*

5 *Les architectes ont étudié la décoration des halls en collaboration avec le Centre d'études « L'Œuf ». Afin de ménager un contraste entre l'extérieur et le hall proprement dit, des caissons en staff créent un sas d'entrée de faible hauteur sous plafond. Des portes en verre escamotables automatiquement, mues par un tapis contact, ouvrent sur l'avenue. Dans le hall, une paroi en marbre (Dervillé) répond à une paroi en acier inox où s'inscrivent les ascenseurs ultra-rapides.*

7 *Au fond du hall, vu à travers une porte en verre Sécurit, le tableau synoptique commandant toute l'installation électrique de l'immeuble.*

8 *A chaque étage, des sanitaires jumelés en quinconce: les lavabos des hommes correspondent aux parois convexes des toilettes destinées au personnel féminin. Cette disposition permet de créer des alvéoles isolant chaque lavabo. L'ensemble est traité en lamifié blanc avec des briquettes et des éléments de grès cérame brun au sol et sur certaines parois.*

M. GUILLEMAUT ARCHITECTE

irba gp MENUISERIES MÉTALLIQUES FAÇADES RIDEAUX FAÇADES PANNEAUX

SOCIÉTÉ POUR
L'INDUSTRIALISATION
RATIONNELLE DU BÂTIMENT

185, RUE DE BERCY
PARIS 12e TÉL. 345 21 74

voir page 38

THOMAS & HARRISON

Entreprise de peinture

S.A. au capital de: 2.160.000 F

Départements spécialisés en:

- décoration
- entretien
- bâtiment neuf
- peinture industrielle

45, boulevard Victor Hugo – CLICHY (92)

Tél.: 737 78-60 et la suite.

DERVIMAP.

le mur-rideau en marbre:

revêtement moderne
des structures audacieuses

DERVILLÉ
MARBRES FRANÇAIS SA

PIERRES - MARBRES - GRANITS

Siège: 164, quai de Jemmapes, 75-Paris 10e
Tél. 208.68.90

TAPISSERIES

Chagall
Klee
Matta
Picasso

15 décembre - 15 janvier

GALERIE VERRIERE

15, avenue Matignon PARIS 8e 225-29-53

◁ 1 *Greffé dans une cour intérieure, ce volume, conçu comme une sculpture d'émail (Briare) abrite un ascenseur menant du parking aux bureaux du préfet.*

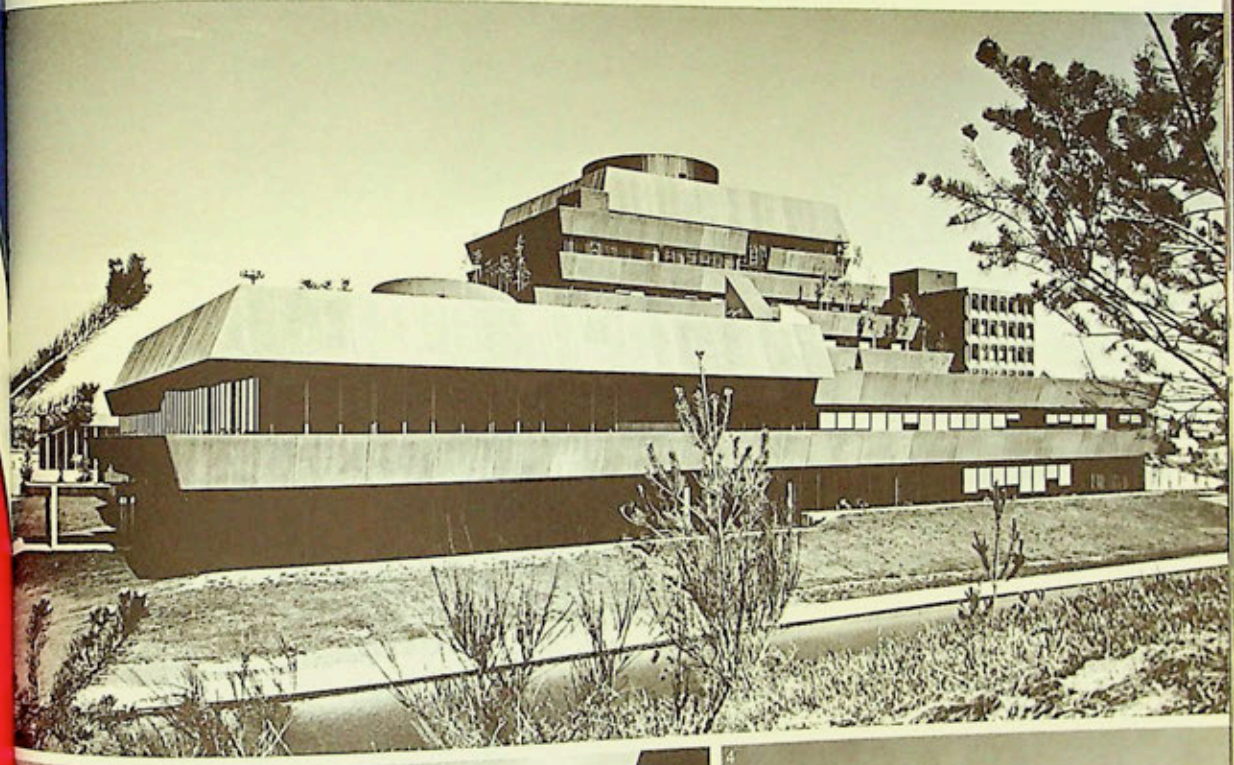
Philippe Bonneuil

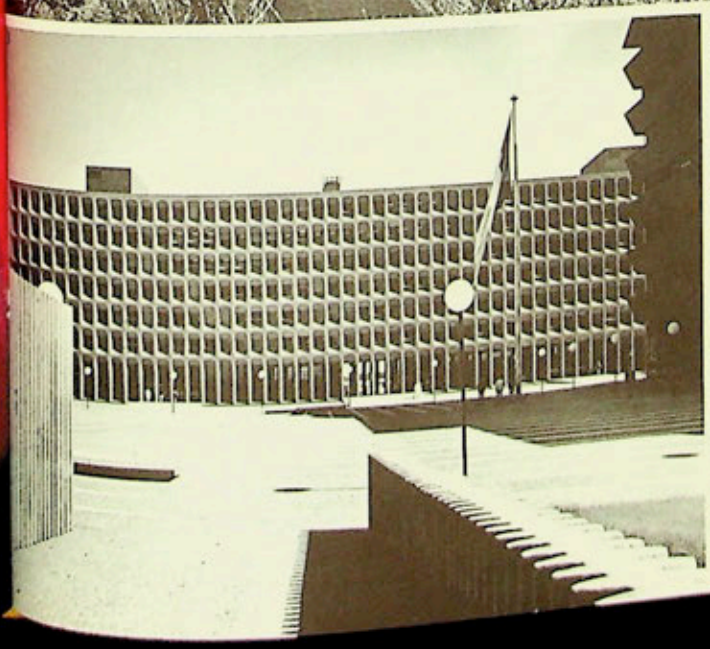
un bâtiment à l'ancre

LA PRÉFECTURE DE LA SEINE-SAINT-DENIS

2-4 *M. Foliasson a créé une unité plastique entre la Préfecture (fig. 2), le Centre administratif (fig. 3) et la Trésorerie générale (fig. 4, à gauche) en associant le Shock-béton et les glaces teintées bronze (B.S.N.) sur les façades des trois bâtiments et en équilibrant les volumes autour d'une vaste esplanade (Chapsol).*

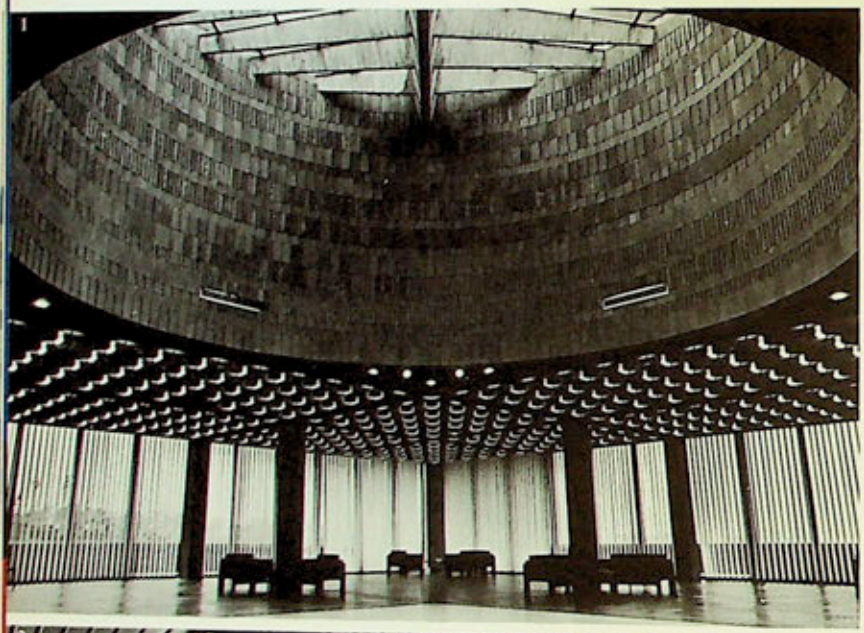
Michel Foliasson, Jacques Binoux et Michel Rueg, architectes



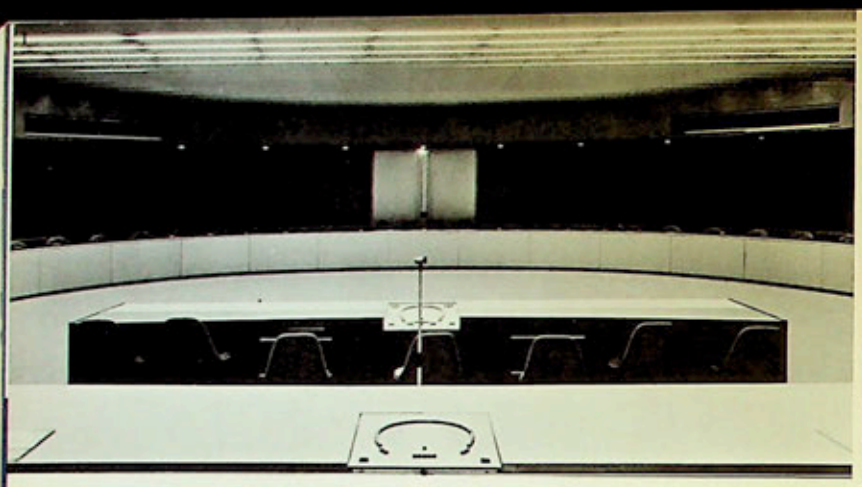


Dans la partie de Bobigny qui s'étend le long de la ligne de chemin de fer de Grande Ceinture, où se multiplient les constructions neuves, la préfecture de la Seine-Saint-Denis, le Centre administratif et la Trésorerie générale constituent dès maintenant un ensemble monumental imposant, dont chaque élément garde pourtant son autonomie, grâce aux structures très différenciées adoptées par les architectes: entre le rectangle mince du Centre administratif aux façades alvéolées et le volume bas, largement vitré, de la Trésorerie, la Préfecture étage ses terrasses et ses passerelles comme les dunettes et les ponts d'un navire, d'où émergent, telles des cheminées, les silhouettes cylindriques des coupoles couvrant le hall et le salon d'honneur.

Cette structure complexe, en pyramide dissymétrique, répond, en fait, à une analyse très précise de l'importance respective des différents services et de leur superposition logique, à partir du vaste hall d'accueil, le dernier niveau étant occupé par les appartements du préfet.



1 *Le salon de réception, situé en angle, occupe une surface de 500 m². Son aménagement, comme celui de tous les locaux de la Préfecture a été conçu par le bureau d'études Anzionnat. Entièrement vitré sur deux côtés, il est en outre éclairé par une grande verrière circulaire, posée sur un lanternon de brique qui s'inscrit au centre d'un plafond en pin d'orégon, ponctué par un réseau régulier de projecteurs (réalisation Sadem). Le plancher, en bois exotique et marbre, reprend le dessin du plafond (S.R.S.). Les parois non vitrées sont tendues de tissu grège (Placide Joliet). Autour des tables basses, canapés et fauteuils de cuir noir (Knoll International).*
2 *et* **3** *Le bureau du Secrétaire Général donne sur l'une des terrasses déterminées par les décrochements successifs de l'élévation. Le bureau, le meuble de rangement et la table de conférence, en acier inox et noyer teinté ébène ont été dessinés par le bureau d'études Anzionnat de même que la table-téléphone (réalisation Sadem). Fauteuils pivotants « Loby chair » (Mobilier International).*
4 *et* **5** *Dans le bureau du préfet, les murs, sur deux côtés, sont garnis de panneaux de noyer. La bibliothèque, qui occupe le troisième côté, est en aluminium anodisé et noyer, le bureau, en aluminium anodisé et cuir noir (Créations Anzionnat, réalisation Sadem).*
Autour de la table de conférence en noyer, des fauteuils pivotants d'Herman Miller (Mobilier International). A gauche, devant les fenêtres (photo ci-dessous), un coin conversation, avec des fauteuils de Le Corbusier (Formes Nouvelles). L'éclairage (trente gouttières lumineuses équipées de lampes fluorescentes basse et haute tension) a été étudié par les décorateurs et l'entreprise chargée de sa réalisation (Verre Lumière) de manière à obtenir un éclairage linéaire, s'alliant au plafond d'aluminium anodisé et permettant des effets lumineux directs et indirects.



1 *et* **5** *Une différence de niveau marque une césure entre les locaux de la Préfecture et ceux du Conseil général, sans les isoler. Pour la salle de réunion, le bureau d'étude Anzionnat a créé une longue table à plateau d'aluminium anodisé garni d'un bandeau de cuir fauve, qui se développe en anneau brisé de part et d'autre d'un bureau légèrement surélevé où siègent le préfet et les présidents de commissions. Aux deux extrémités de l'anneau, un décrochement distingue les places réservées aux techniciens des Directions Départementales. La table centrale (ci-dessus) contient un équipement très élaboré d'enregistrement assurant la coordination des demandes d'intervention, la mise en circuit des micros individuels et une sonorisation réalisée par une technique « bas-parleur », qui ne nécessite aucune amplification, grâce à la proximité des éléments électro-acoustiques (Faye Engineering). Les fauteuils-coquilles de Charles Eames (Mobilier International), garnis de cuir naturel, la moquette grège couvrant le sol et les murs (De Porteere. Réalisation S.R.S.) composent une ambiance colorée très fine, dans laquelle le seul accent vif est celui des sièges rouges réservés à la presse. Le plafond est fait de bandeaux d'aluminium anodisé dissimulant des tubes fluorescents qui assurent une répartition égale de l'éclairage (réalisation Sadem).*
2 *à* **4** *Dans le grand hall, un « nuage de lumière », conçu par Sabine Charoy, assouplit la géométrie rigoureuse de l'architecture : il est fait de 64 cerceaux d'aluminium laqué, équipés de lampes à cathode froide (Verre Lumière). La grande mosaïque de marbre — poli, égraisé ou éclaté — qui enveloppe le noyau technique, constitue une autre variation de texture et de rythme. L'escalier d'honneur, au fond (photo n° 3), est fait des mêmes bois exotiques que le plancher du salon de réception auquel il donne accès.*

POLYVALENCE A L'ÉDUCATION NATIONALE

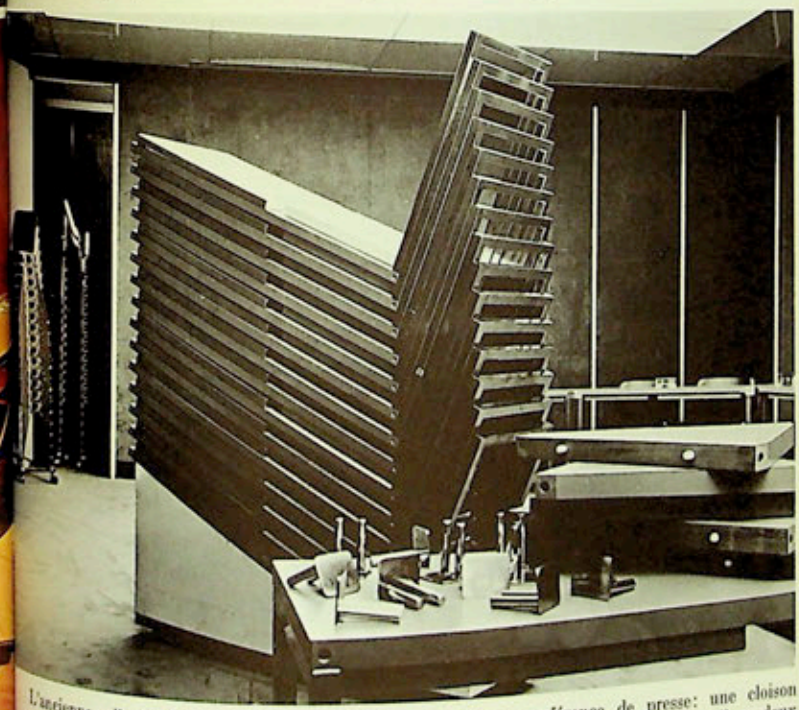
Photos Françoise Masson

1-2 Deux aspects de la salle. En haut, la cloison intermédiaire à demi repliée montre l'agencement de l'espace en deux salles de travail. En bas, une seule grande pièce, avec tables et sièges disposés sur 4 rangs. Les murs et les panneaux des placards sont rythmés par les cornières et plats verticaux en aluminium anodisé qui fixent la moquette (Pinton). Plinthes et bandeaux horizontaux en stratifié bleu marine (Print). Kim Moltzer a conçu pour les tables un système de triangles directionnels qui permet de les assembler en lignes ou en angle (voir détail fig. 4). Le faux plafond suspendu, qui masque les gaines de ventilation et d'éclairage, est fixé par des profilés d'aluminium anodisé. Les parties éclairantes, en panneaux alvéolaires de plastique ininflammable circlegrid (Bag) sont encadrées de plaques opaques en stratifié brillant beige (Print).

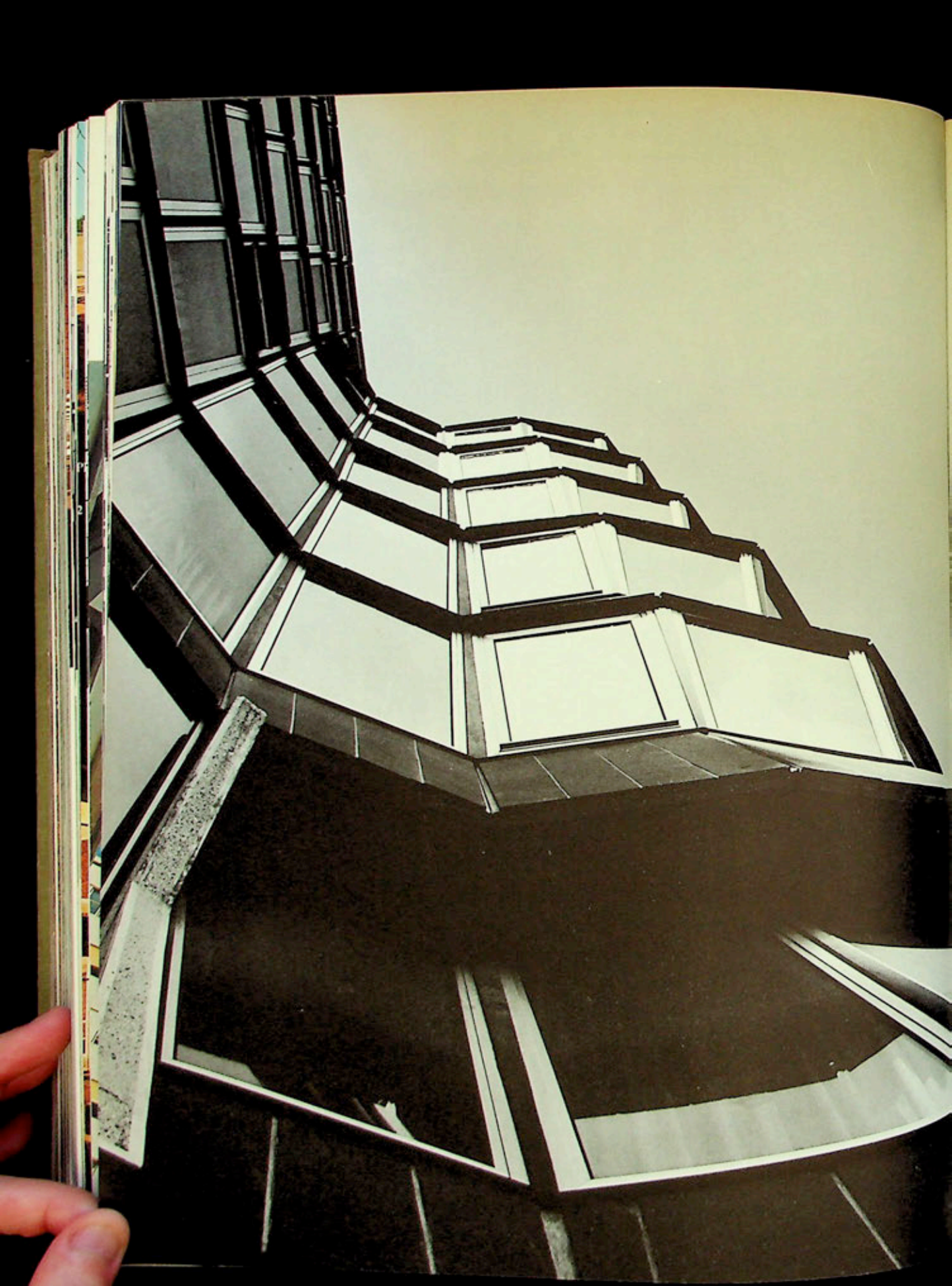
3 Repliés ou empilés, les sièges métalliques et les tables en stratifié (Print), dessinés par Kim Moltzer, peuvent être intégralement escamotés dans les placards.

4 Détail de l'assemblage des tables au moyen de triangles directionnels.

5 La cloison mobile est également tapissée de moquette sur ses deux faces (Pinton). Un bandeau horizontal d'aluminium anodisé formant poignée permet de la déplacer facilement.



L'ancienne salle du Conseil Supérieur de l'Education Nationale, avec son estrade et ses lambris d'acajou, donnait l'impression d'un sanctuaire de l'esprit, austère et imposant. Kim Moltzer (Exfi) (voir l'Œil nos 171 et 185) a réussi à en faire un lieu de travail et de réunion à l'ambiance ouverte et claire, où des groupes de 10 à 15 personnes peuvent s'isoler dans le calme, mais qui peut aussi accueillir aisément 120 journalistes pour une conférence de presse: une cloison mobile permet en effet de diviser la salle en deux pièces de 20 et 40 places, avec tables et chaises; ce mobilier, empilable, se range dans des placards aménagés devant les boiseries d'acajou du décor primitif. La cloison repliée, on dispose d'un espace de 1350 m² entièrement libre, sans rien de froid ni de « vide » grâce à la moquette beige-doré qui couvre le sol et les murs.



BUREAUX-PAYSAGES

Jacques de Bauer, architecte

Le siège social de la Serete, rue Regnault. Le profil en accordéon adopté pour les façades donne aux vitrages thermopannes « Stopray » une inclinaison qui favorise la réflexion des rayons solaires. Il a permis d'autre part de loger les gaines techniques (électricité, climatisation) dans la saillie des allèges. Celles-ci sont faites de panneaux préfabriqués avec un revêtement extérieur d'ardoise.

Société d'engineering vouée à l'organisation des lieux de travail, la Serete se devait de faire de ses propres installations un témoignage convaincant de l'efficacité des méthodes qu'elle préconise, les bureaux-paysages notamment, et l'équipement des zones de détente (salle de culture physique, sauna, coins de repos).
Son siège social, rue Regnault, n'a pas pour autant la froideur d'une démonstration systématique. C'est un exemple « vécu » — et vivant — mettant en œuvre des principes nettement définis mais montrant aussi la souplesse et la diversité des adaptations possibles. La réalisation de l'ensemble a été menée à bien par une équipe pluridisciplinaire de la Serete, maître d'œuvre, qui a, en outre, fait appel à l'architecte Jacques de Bauer et au décorateur Noël Davoine.

1 *A tous les étages, et à tous les échelons hiérarchiques, y compris celui des directeurs et du directeur général adjoint, la formule adoptée est celle des bureaux-paysages, sans cloisonnements. Ici, un ensemble de tables à dessiner (Unic) et, au fond, un poste de secrétariat. Le sol est partout recouvert d'une moquette aiguilletée orange (Tapisom). Les problèmes d'isolation acoustique, particulièrement délicats dans les bureaux-paysages ont été résolus par le choix du revêtement de mousse recouvert de tissu pour les murs, et de plafonds comportant d'une part une projection de laine de verre en sous-face du béton, d'autre part des lames verticales isolantes avec éclairage par tubes fluorescents. (Les salles de conférence, isolées, ont des faux plafonds classiques, un revêtement de tweed sur les murs et une moquette de haute laine).*

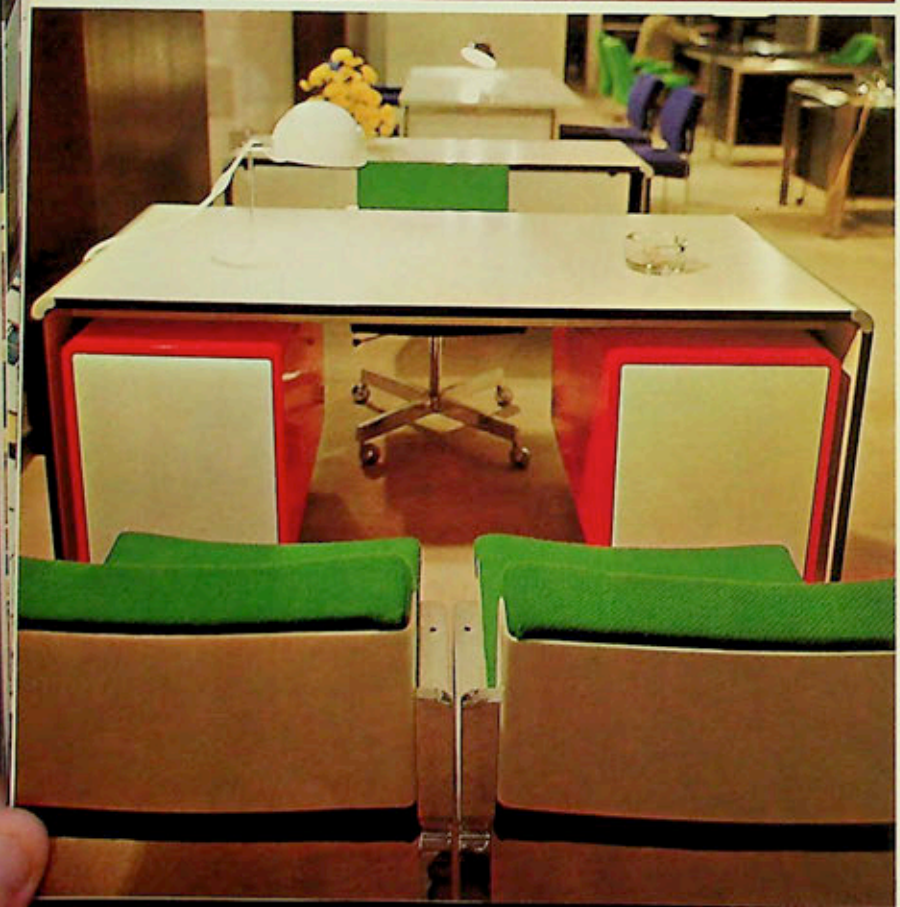
2 et **5** *L'agencement de l'espace en bureaux-paysages est spécialement bien adapté aux activités d'une société comme la Serete: il permet en effet de modifier l'implantation et le groupement des postes de travail selon l'importance des équipes — ingénieurs, dessinateurs-projeteurs, secrétaires — attachés à chacun des projets mis à l'étude et dont le nombre, en outre, varie aux différents stades de réalisation. Le mobilier est uniformisé: chaises-coquilles, roulantes et pivotantes, bureaux en bois lamifié blanc (Mobilier International) (photo n° 4) sauf dans les postes de direction (photo n° 2) qui comportent des bureaux de palissandre, ainsi que des tables à plateau de marbre et des chaises de Saarinen (Knoll International).*

3 *Le restaurant self-service, avec « carrousel » tournant, peut accueillir trois cents personnes à la fois. Les coffrages en plâtre du plafond (d'une portée de 500 m² sans poteaux) incorpore l'éclairage et les dispositifs de climatisation. Des tubes de néon placés derrière des voilages le long des murs créent une ambiance très proche de la lumière naturelle. Tables en lamifié blanc (Mobilier International) et chaises rouges à piètement métallique (Knoll).*

4 *La salle de culture physique est située sous le restaurant, dans l'un des sous-sols occupé presque entièrement par les locaux sociaux: comité d'entreprise, agence de voyages et banque, laboratoire photo, service médical, coin repos, salle de ping-pong et sauna.*

L'OEIL AUX AGUETS SUR LE SICOB

1

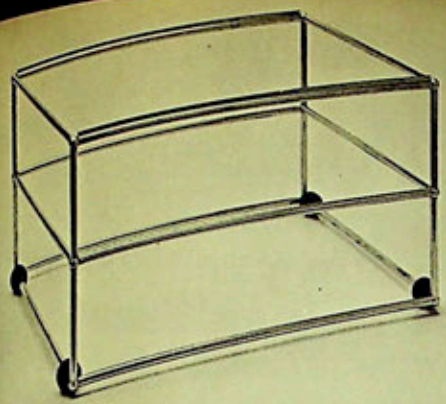


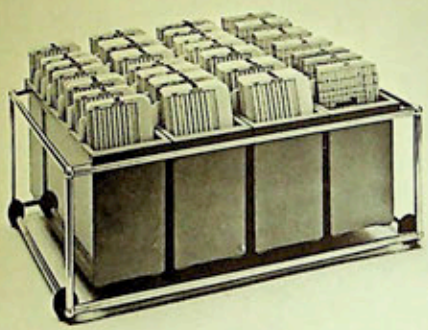
2

1, 3, 4 et **5** Présentation du système U.S.M. Haller, réalisée par M.F.I. au Sicob 1971, et détails des éléments (page ci-contre): un minimum de pièces de base et quelques accessoires permettent de créer une quantité presque illimitée de structures, adaptables aux besoins de chaque poste de travail: centrale de classement (pouvant s'ouvrir des deux côtés), avec paniers pour dossiers suspendus, fichiers, tablettes, panneaux abattants (fig. 1, au fond), éléments mobiles existant en version haute ou basse (au 1er plan) équipés pour papiers, cartes, dossiers suspendus ou fiches perforées (page ci-contre). Tous s'assemblent par fixation sur une boule d'angle percée de pas de vis (fig. 5). (Dans les caisses, « la clé du système » expliqué par des projections de diapositives)

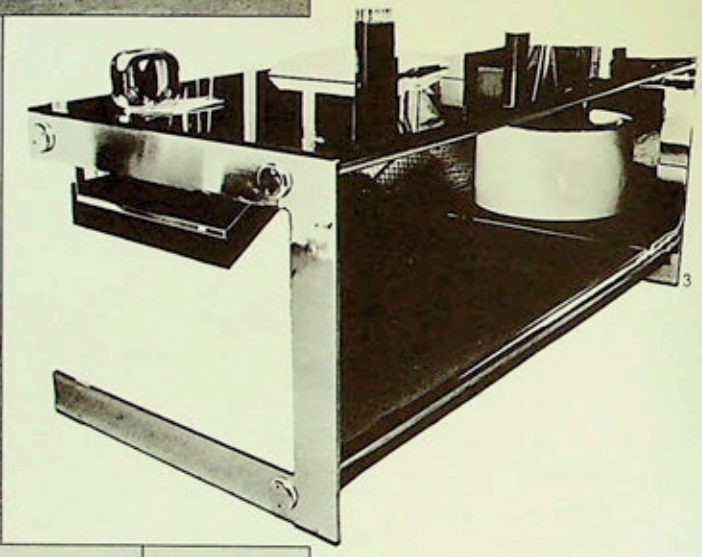
2 Le nouveau programme de mobilier contemporain dessiné par Alain Richard pour T.F.M. comprend bureaux, tables de décharge ou de conférences, bahuts et armoires de rangement réalisés en laqué, bois et stratifié, de différentes couleurs. Sièges à piètement chromé, pivotant ou fixe avec assise et dossier en plastique moulé, garnis d'un épais coussin.

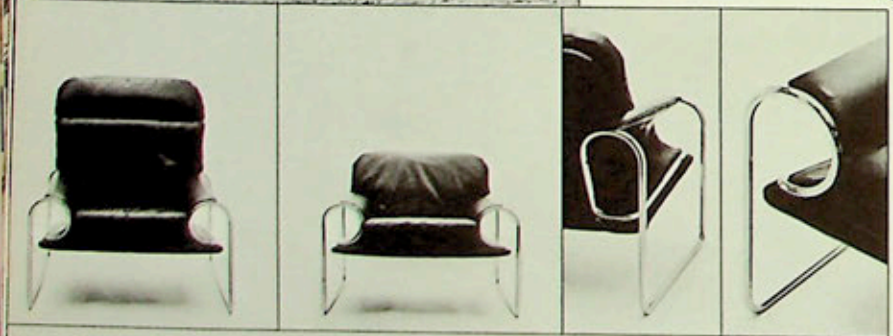
6 Nouvelles créations de Cannone: au premier plan, sièges de direction pivotant, à dossier incliné, avec ou sans accoudoir; au fond, chaises et fauteuils droits, pivotant ou non, sur piètement laqué ou chromé.



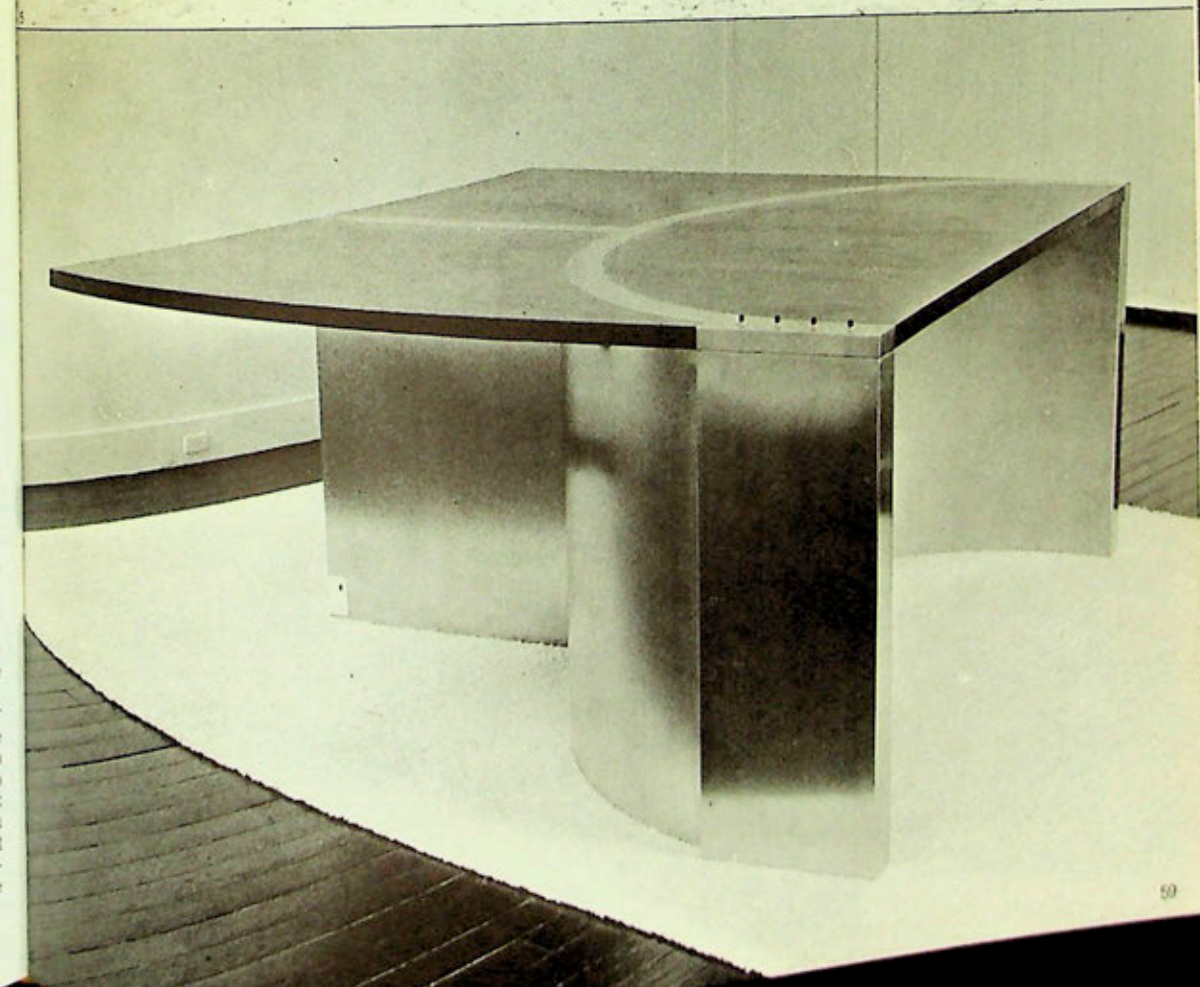


1 Sièges repliables pour cinémas et salles de conférence, fixés par rangée sur un axe métallique. La forme du dossier et de l'assise en assure le confort. Interburo.
2 et 3 Création de Gilles Bouchez éditée par Airborne, le bureau « Kit » comporte une dalle de verre sécurisé et fumé reposant sur un piètement en acier étiré, finitions chrome, avec traverse en tube d'acier rond. Caisson à un tiroir lamifié noir mat. Une clé permet de le monter et de le démonter entièrement. Il est accompagné d'un canapé, d'une chaufferuse, d'un divan et d'une table basse, composée avec les mêmes éléments démontables que le bureau.



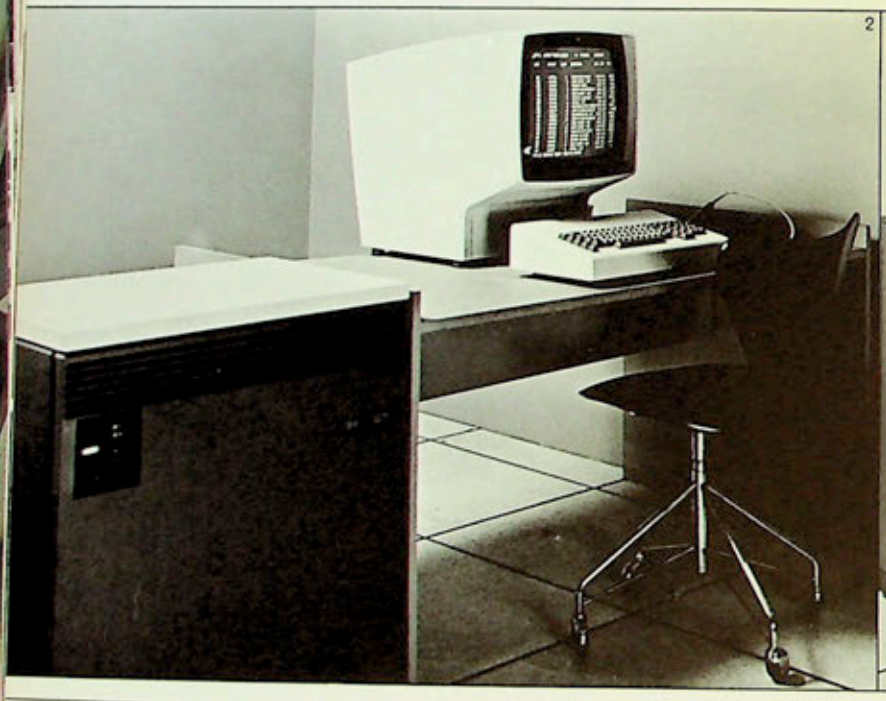


4 Fauteuils à dossier haut ou bas et canapé trois places de la série « Solo » dessinée par Kwok Hoi Chan pour Airborne. Le piètement et les accoudoirs sont en tube chromé. Coussins d'assise et de dossier indépendants, garnis de cuir ou d'uréthane.
5 Bureau de direction à piètement chromé, avec deux caissons et plateau de palissandre (Exclusivité Danefrance).
6 Ce bureau de direction, dessiné par Gilles Saint-Gilles, peut servir de table de conférence. Le piètement monobloc en inox poli satiné porte un plateau en Wengé noir ciré avec incrustation d'inox satiné reprenant le développement du pied. Boutons de commande permettant l'alimentation de lampes, portes, interphones, etc. (Edition et diffusion: Galerie Saint-Gilles).



1

Parmi les récents modèles créés par I.B.M., la machine à écrire électrique à boule I.B.M. 82 (fig. 1), l'ensemble d'affichage et d'impression I.B.M. 3270 (fig. 2), le lecteur-trieur de caractères optiques I.B.M. 1270 (fig. 3).



2

TRANSPARENCE ET LUMIÈRE

(« L'Œil » n° 201-202)

Une interversion dont nous nous excusons vivement s'est produite dans les légendes de la page 80. La photo n° 3 (page 81, à droite) montre un aspect du nouveau bâtiment de l'Unesco, à Paris; la photo n° 2 (à gauche) représente le hall du Palais du Festival, à Cannes, et ses portes en « Sécurit Horizon » (Saint-Gobain).

Ci-contre, à gauche: Une réalisation en «Sécurit Horizon»: le Palais du Festival à Cannes (O. C. Cacoub, architecte). Dans ce hall accueillant un public très nombreux, le contact immédiat entre l'intérieur et l'extérieur contribue à créer une ambiance ouverte, aérée.

A droite: Un aspect du nouveau bâtiment de l'Unesco. Les brise-soleil créent une variation graphique discrète sur les façades largement vitrées par de grandes glaces suspendues de 9 mètres de hauteur.

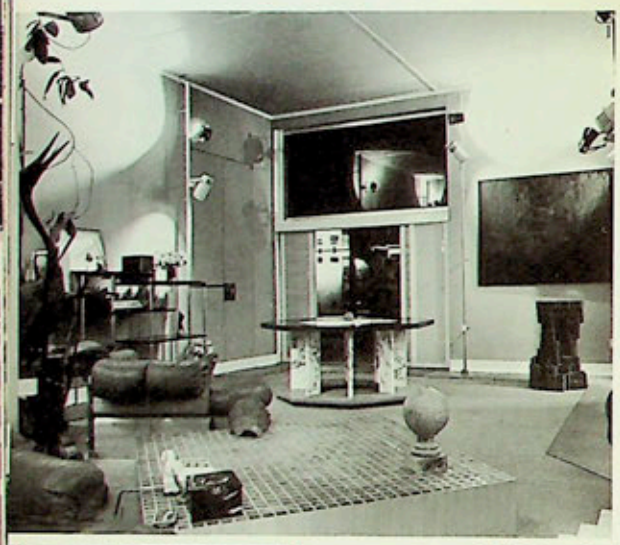
Ordinateurs
et Machines
à cartes perforées,
Machines comptables,
Machines à écrire
et à dicter électriques,
Copieurs,
Composeuses,
Calculateurs
pour la Défense Nationale.

Usines à :
Corbeil-Essonnes,
Orléans,
Montpellier.
Centre d'Etudes
et Recherches
à La Gaude (Alpes-Maritimes).
Siège Social :
5, Place Vendôme, Paris (1er).

Dupuy-Compton IBM 7017

Tirages limités et programmes économiques

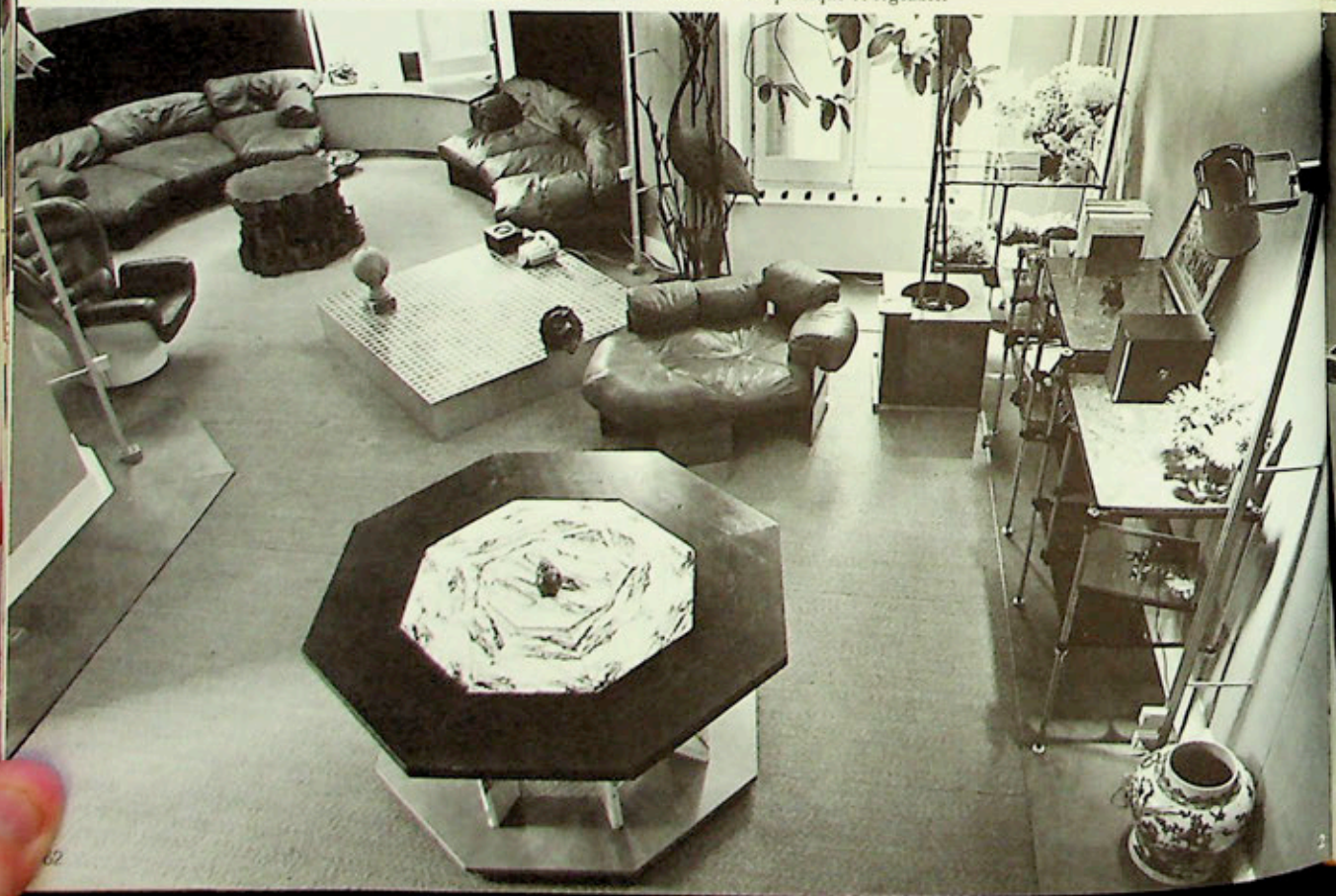
Dans la grande pièce de son appartement (voir L'Œil n° 171) tranformé en showroom, Kim Moltzer et son équipe montre les meubles et les objets qu'ils viennent de réaliser



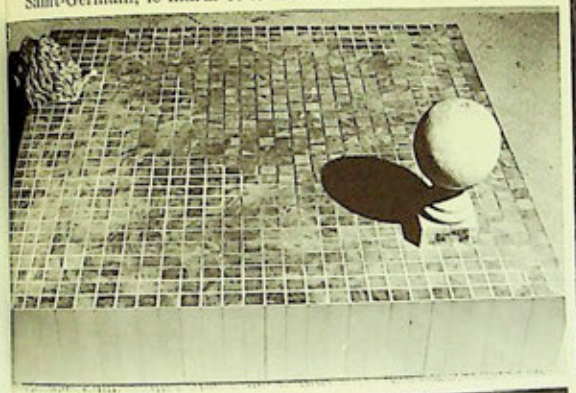
1 et **2** Ci-dessous, au premier plan, une somptueuse table octogonale digne d'un palais florentin. Le plateau et le piètement sont en marbre « paonazzetto » ou « rasotica ». Le plateau est entouré de frêne teinté bleu et comporte au centre un bac (fermé d'un couvercle octogonal) qui peut servir de jardinière ou de rafraîchissoir. (Ci-contre, au fond, un autre aspect de la table). Ces deux photos montrent également (ci-dessous à droite et ci-contre à gauche) le « programme meuble de séjour-bibliothèque », fait de cadres en fonderie d'aluminium traité rislan anodisé ou noir et de tubes d'aluminium anodisé. Cette structure polyvalente supporte, au choix, des glaces bronze ou fumé gris, des plaques de marbre « rasotica », des caissons-écritoires, porte-dossiers suspendus, etc... (Voir page ci-contre, photo n° 5), le détail d'un élément traité en « jardin aromatique »). Derrière la table, à côté du podium (voir photo n° 3), le fauteuil décrit dans notre n° 185.

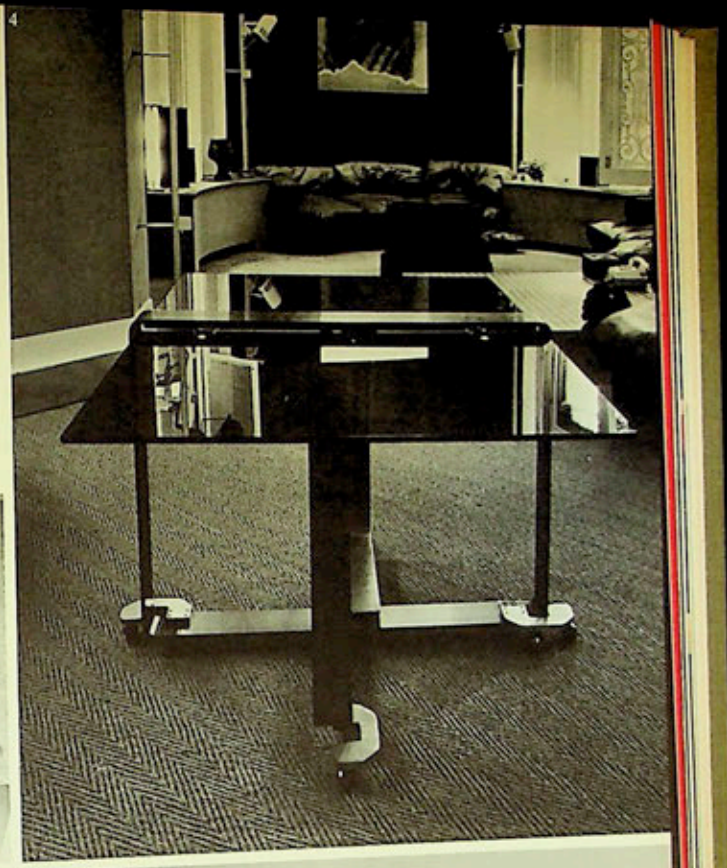
3 Ce podium est fait de 900 éléments cubiques en bois de doucier, de 5 cm de côté, sertis dans des tubes carrés d'aluminium anodisé gris naturel. Très bas — 25 cm — et carré — 1,50 × 1,50 m — il peut faire office de siège, de table, de socle pour des objets, etc.; c'est simplement une forme dont les proportions sont justes et belles.

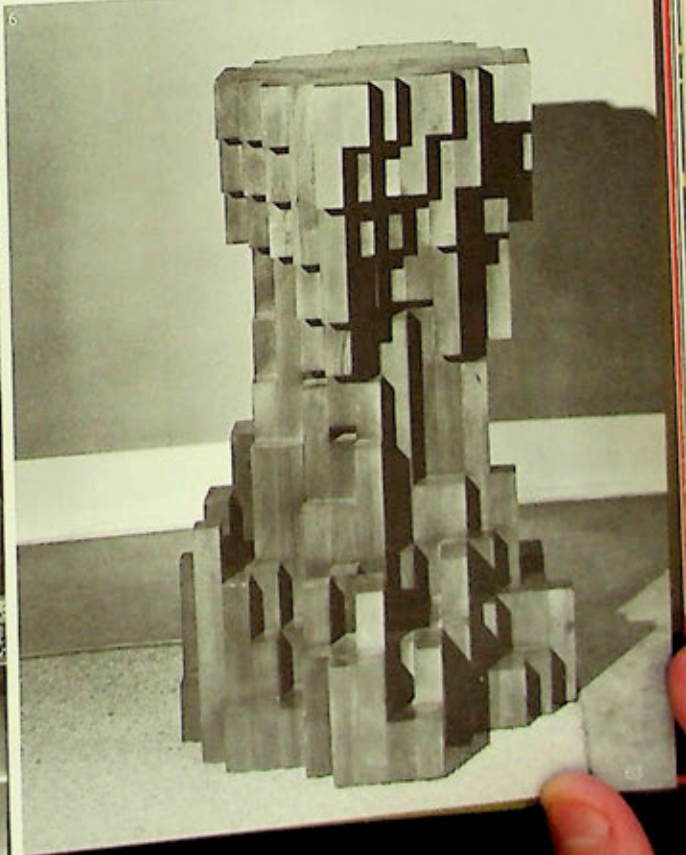
4 Version contemporaine de la demi-lune, cette table roulante et pliante comporte une structure en plat d'aluminium anodisé gris-bleu et un plateau de glace fumée ou de stratifié bleu foncé. Ouverte, elle offre une surface de 96 × 130 cm; fermée, son épaisseur n'est que de 10 cm, ce qui la rend particulièrement pratique et logeable.



5 Un élément du « programme meuble de séjour-bibliothèque » aménagé en jardin aromatique. Le cadre supérieur a un plateau de glace bronze, le cadre inférieur supporte une jardinière plantée de thym, de basilic, de gazon mousse et de citronelle.
6 Haute de 90 cm, cette colonne-objet en bois de bout (réalisée en tirage limité et numéroté) est constituée de 225 éléments de section carrée (4 × 4 cm) en hêtre teinté vert. On en voit page ci-contre (photo nº 2) une autre version, plus basse et plus large, faite de 485 éléments semblables. Socles ou tables, ces objets, traités en sculptures et d'une impeccable qualité de finition, introduisent des réminiscences baroques dans le moderne. (Tous ces meubles et objets sont visibles, 270 boulevard Saint-Germain, le mardi et le mercredi de 13 h à 20 h).







5E SUITE DE GRAVURES ORIGINALES CONTEMPORAINES

Arman, avec les sculptures qu'il vient de réaliser : *L'intérieur des choses: Violon I* et *L'intérieur des choses: Violon II*. Bronze à cire perdue Valsuani. 60 x 24 cm. (150 exemplaires numérotés et signés).

COURTIN

1 Paul, 6 ans
Lithographie originale, numérotée et signée, 4 couleurs, papier Arches, 300 ex. 50×50 cm.

2 La vérité cruelle d'un ancien jeu
Lithographie originale, numérotée et signée, 5 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

ALECHINSKY

3 Volcan dépeint
Lithographie originale, numérotée et signée, 4 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

4 Volcan décrit
Lithographie originale, numérotée et signée, 4 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

ARMAN

L'intérieur des choses: II, le transistor
Lithographie originale, numérotée et signée, 2 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

L'intérieur des choses: I, le téléphone
Lithographie originale, numérotée et signée, 2 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

HABBAH

7 Concours de poses I
Lithographie originale, numérotée et signée, 4 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

8 Concours de poses II
Lithographie originale, numérotée et signée, 4 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

CHRISTO

9 et 10 (En cours de réalisation)
Lithographies originales, numérotées et signées, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

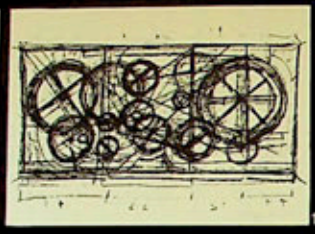
MESSAGIER

11 Machine à regarder
Eau forte originale en couleurs, numérotée et signée, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

12 Printemps à déplisser
Eau forte originale en couleurs, numérotée et signée, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

TINGUELY

13



14

13 Hannibal
Lithographie originale, numérotée et signée, 1 couleur, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

14 Variation sur feuille morte
Lithographie originale, numérotée et signée, 1 couleur, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

SAINT-PHALLE

15 Nana Rouge
Lithographie originale, numérotée et signée, 6 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

16 Nana aux fleurs
Lithographie originale, numérotée et signée, 6 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

15

16

BRAM VAN VELDE

17

18

17 Ailleurs, bleu
Lithographie originale, numérotée et signée, 6 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

18 Ailleurs, brun
Lithographie originale, numérotée et signée, 6 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

derniers exemplaires disponibles

TABUCHI

19

20

19 L'été hilare
Lithographie originale, numérotée et signée, 4 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

20 Au loin la mer
Lithographie originale, numérotée et signée, 4 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

TAL COAT

21 Piège
Eau-forte originale, numérotée et signée, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

22 Trace
Eau-forte originale, numérotée et signée, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

21

22

REINHOUD

23

24

23 17 pour
Lithographie originale, numérotée et signée, 4 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

24 17 contre
Lithographie originale, numérotée et signée, 4 couleurs, papier Arches, 300 ex. 65×50 cm.

Christo, Habbah, Tinguely, Niki de Saint-Phalle se sont joints cette année à Aléchinsky, Arman, Courtin, Messagier, Bram Van Velde, avec chacun deux gravures originales, tirées à 300 exemplaires (numérotés et signés). Il reste également quelques exemplaires des lithographies de Tabuchi, Tal Coat et Reinhoud. Côté objets : les bronzes de Messagier (1969), les sculptures de Matta, les antisculptures de Dewasne (1970) et une nouveauté : les « Violons » d'Arman.

(Tirage : 150 exemplaires)

Prix des gravures : Fr. 150.—

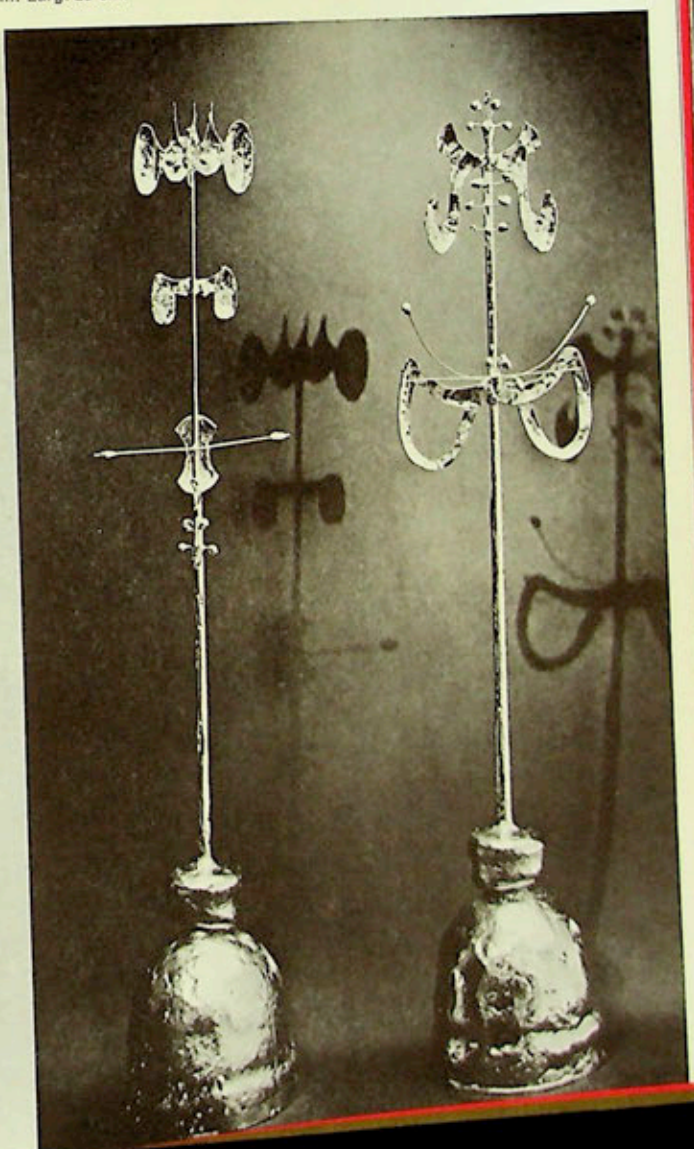
Prix des sculptures :
Messagier et Dewasne : Fr. 1000.—
Matta : Fr. 1250.—
Arman : Fr. 2000.—.

Pour tous renseignements :
« L'Œil », 3 rue Séguier,
Paris 6e, et Prisuclub.

Ci-dessus :
Dewasne : *Antisculpture, Eve*. Haut-relief coloré. 61 x 71 cm.
Antisculpture, Adam. Haut-relief coloré. 61 x 71 cm.
Ci-dessous :
à gauche : Jean Messagier :
Entre les arbres. Bronze, cire perdue.
Haut. 23 cm. Larg. 23 cm.

Au-dessous : Jean Messagier :
Forêt cassée. Bronze, cire perdue.
Haut. 21 cm. Larg. 23 cm.

A droite : Matta :
Il s'y mythe — Elle s'y rite
Le socle est formé d'un sein (objet de fouille étrusque) sur lequel est planté le totem. Etain doré à l'or fin. Haut. 43 cm.

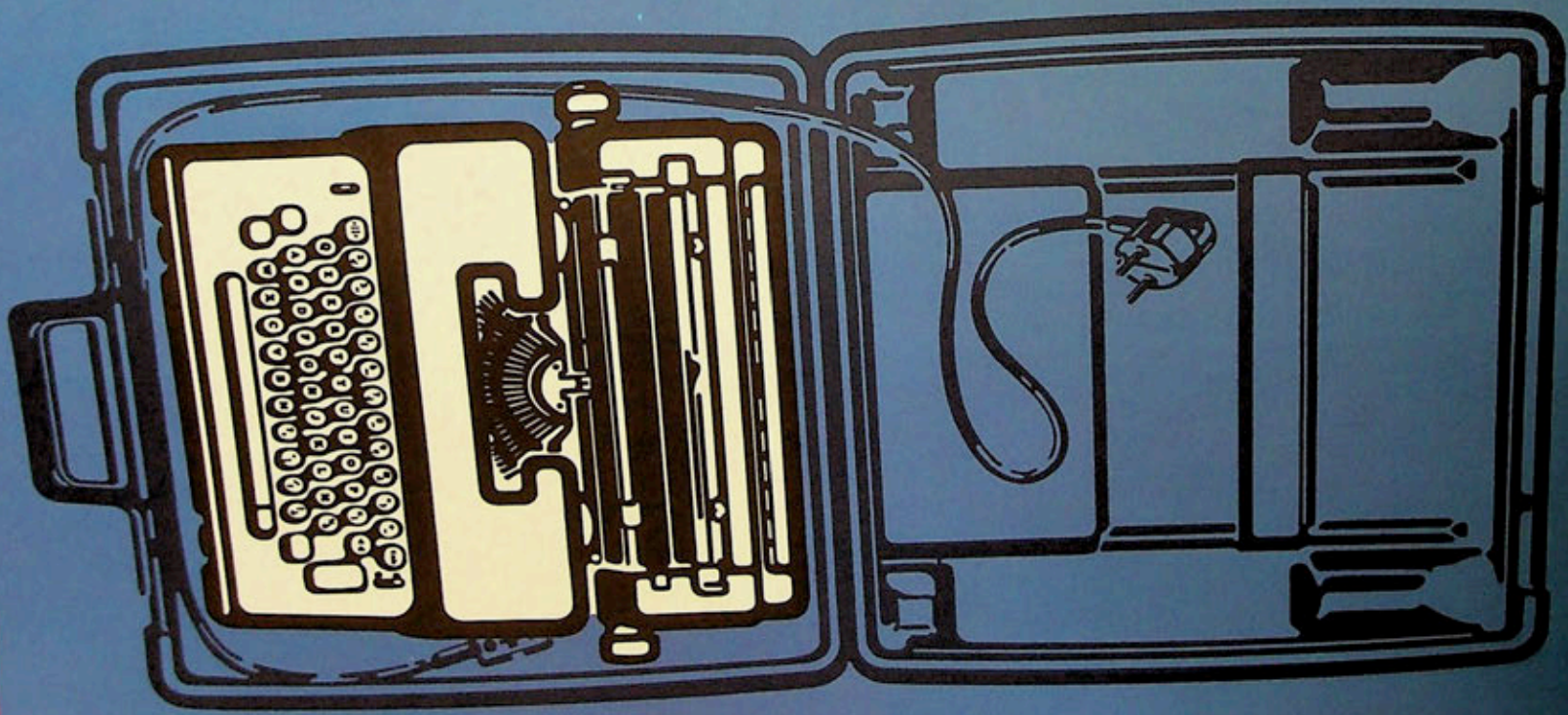


PRINT FRANCE S.A.R.L.
73/CHAMBÉRY - Zone Industrielle
Avenue Aristide Bergès
Téléph. (79) 34.59.36 - 34.59.37 - Télex 32.919
92/NEUILLY-SUR-SEINE/12, Rue d'Armenonville
Téléph. 722.73.85 - 722.73.86 - Télex 62.774

print

stratifiés décoratifs

LETTERA 36 OLIVETTI, MACHINE À ÉCRIRE PORTATIVE ENTIÈREMENT ÉLECTRIQUE



olivetti

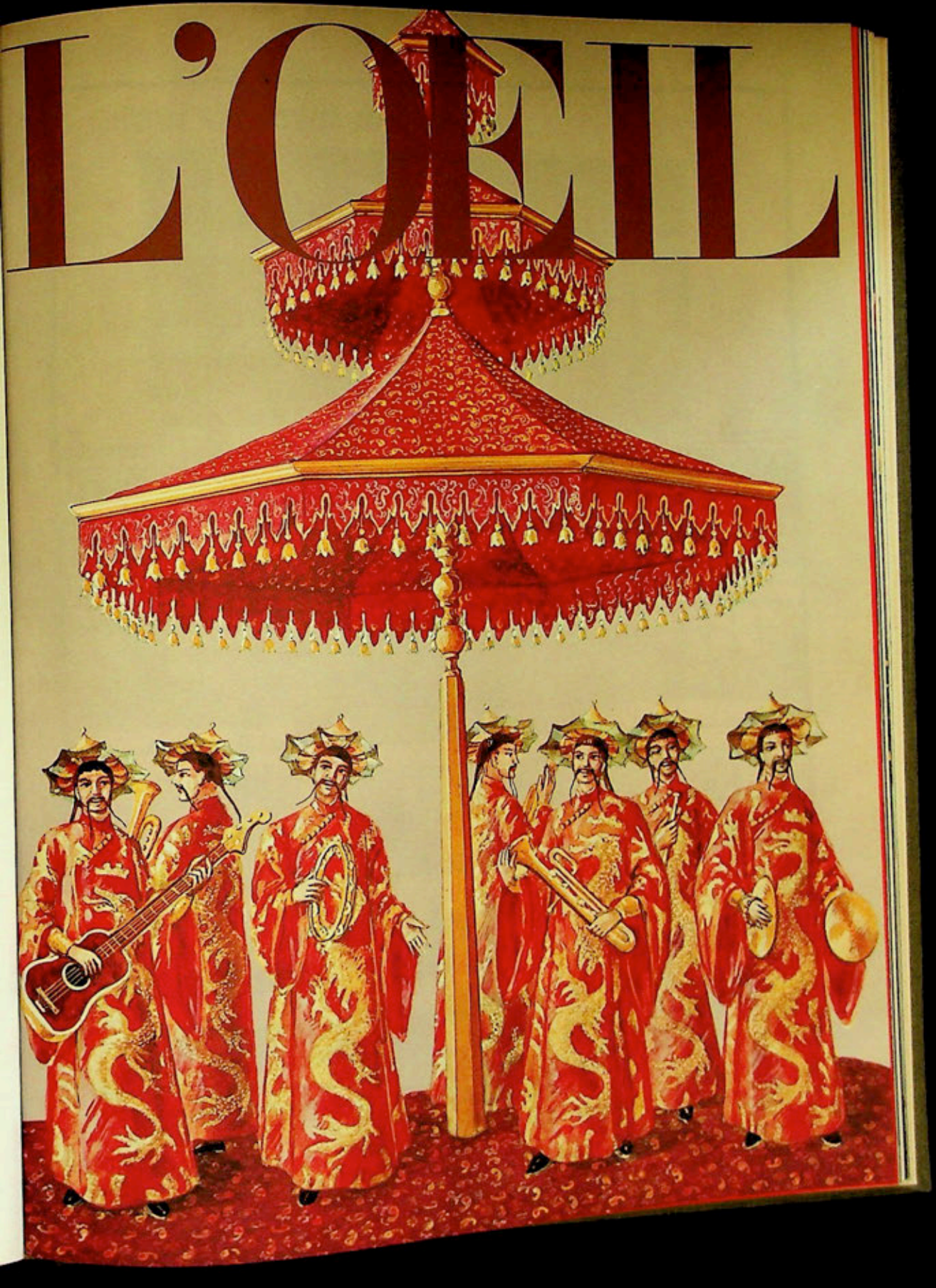
LETTERA 36 OLIVETTI, MACHINE À ÉCRIRE PORTATIVE ENTIÈREMENT ÉLECTRIQUE

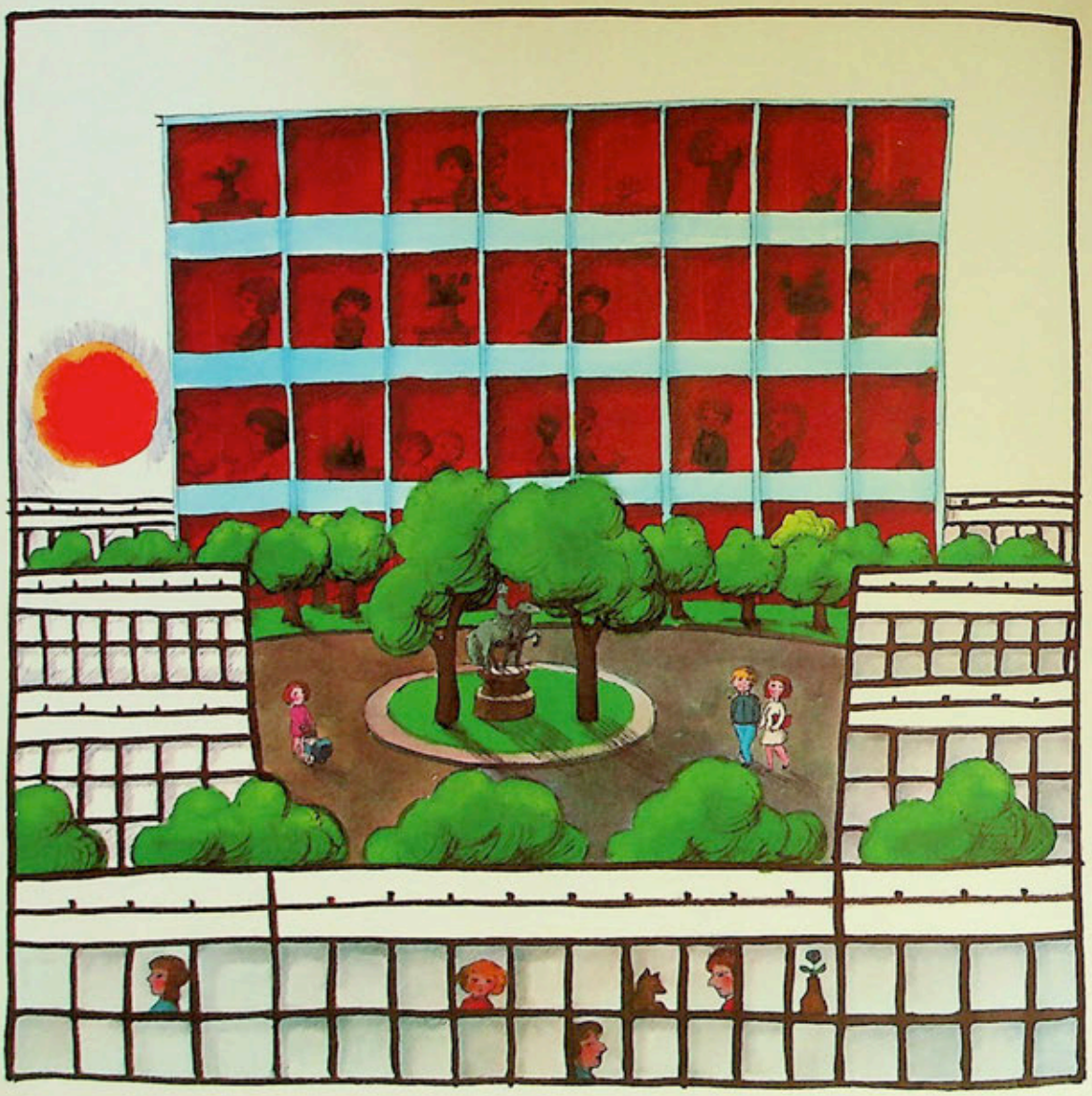
UGINOX matériau noble de l'art contemporain

ektachrome richard/blin

UGINOX murs, sols, plafonds, meubles, luminaires,...
UGINE GUEUGNON 16 rue d'Artois Paris 8e tél. 359.79.69

L'ŒIL





Façades 100 façons...
...Parsol style Saint-Gobain

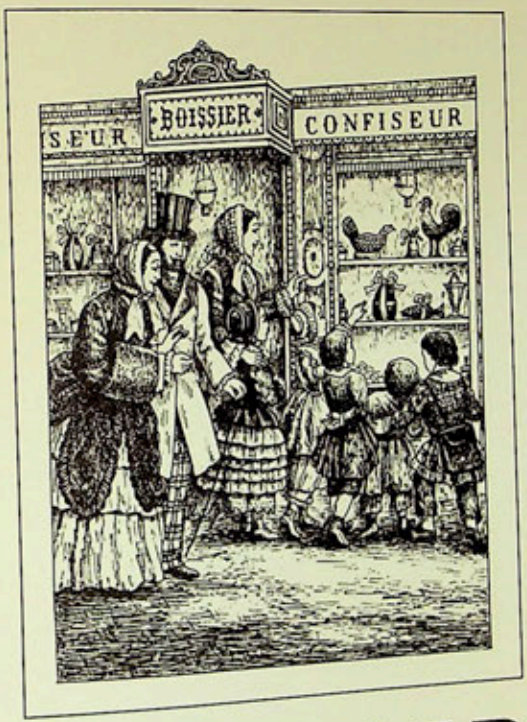
Les glaces filtrantes **Parsol** sont livrées en trois teintes : gris, bronze, vert. Elles affirment la présence du verre dans les constructions modernes. Avec Parsol, l'architecte joue la couleur. Parsol : un nouvel horizon pour les villes d'aujourd'hui.

Nouveau siège social de SOCEA à Rueil-Malmaison : les vitres et les pare-soleils mobiles sont en Parsol gris. Architectes : F. Beurdeley et J. Lhuillier

SAINT-GOBAIN

Division Vitrage France
62, bd Victor Hugo,
92-Neuilly-sur-Seine
Tél. : 637.10.00

Pour vos cadeaux, offrez...
des chocolats...
des marrons glacés...
des bonbons...



BOISSIER

Le confiseur de Paris

chocolatier - confiseur - traiteur
attend votre visite en ses **quatre** magasins

184, avenue Victor-Hugo (XVI*)
11, boulevard de Courcelles (VIII*)

93, avenue Raymond-Poincaré (XVI*)
46, avenue Marceau (VIII*)

où vous trouverez ses bonbons, chocolats et pâtisseries mondialement estimés

Son service traiteur à domicile est à votre disposition afin d'établir un devis pour vos réceptions et vous faire des suggestions pour vos plats cuisinés, vos desserts, vos dîners.

Tél.: 504-24-43

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	DÉCEMBRE 1971	Nº 204

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **Georges et Rosamond Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, 33 avenue de la Gare

Photographies en noir
Musée des Arts Décoratifs, Budapest: page 2 – Visages de France: page 5 – A.C.L., Bruxelles: page 6 – Gabinetto Fotografico Nazionale: page 7 – Studio Jéré: pages 5 et 8 – Victoria & Albert Museum: pages 8 et 9 – Jacqueline Hyde: pages 10 à 16 – Henri Glaeser: page 14 – Robert David: page 16 – Jean-Louis Dumont: page 19 – Galerie Mathias Fels: page 19 – Claudio Abbate: pages 20-21 – Jean Dubout: page 22 – Kunstmuseum, Bâle: page 22 – André Morain: page 23 – Services Photographiques des Musées Nationaux: pages 24 et 26 – Giraudon: page 27 – Pierre Joly et Véra Cardot: pages 34, 37 à 39 et 49 à 51 – Marc Lavrillier: page 43

Photographies en couleurs
Françoise Masson: page de couverture, pages 40-41 et page 44 – Corvina Budapest: page 3 – Mobilier National: page 4 – Marc Lavrillier: page 18 – André Morain-Galerie Sonnabend: page 18 – Pierre Joly et Véra Cardot: pages 35 et 36 – Marc Lavrillier: pages 42-43

Notre couverture
« L'orchestre chinois ». Miniature d'un livre de fêtes contemporain (voir pages 40-41).

Notre prochain numéro
Un numéro spécial consacré à quelques aspects de l'activité artistique en Italie.

Abonnements
France: *Fr. 125.— ; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé : Fr. 139.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 95.— ; SEDO S.A., av. de la Gare, 33 1000 Lausanne. Tél. (021) 20 31 11. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 ch. des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1300.— (T.V.A. incluse) ; M^me^ Possemiers, 6 Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél. (02) 53 14 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 100.— ; A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£11.– ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E. ; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$28.— ; (avec surtaxe pour envoi recommandé : $31.—)*
Canada: *$28.— (recommandé : $32.—) SEDO S.A., av. de la Gare 33, 1000 Lausanne. Tél. (021) 20 31 11. CCP 10-8837*
Autres pays: *francs suisses 110.— ; SEDO S.A., av. de la Gare 33, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne) ; mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A. Lausanne
Imprimé en Suisse

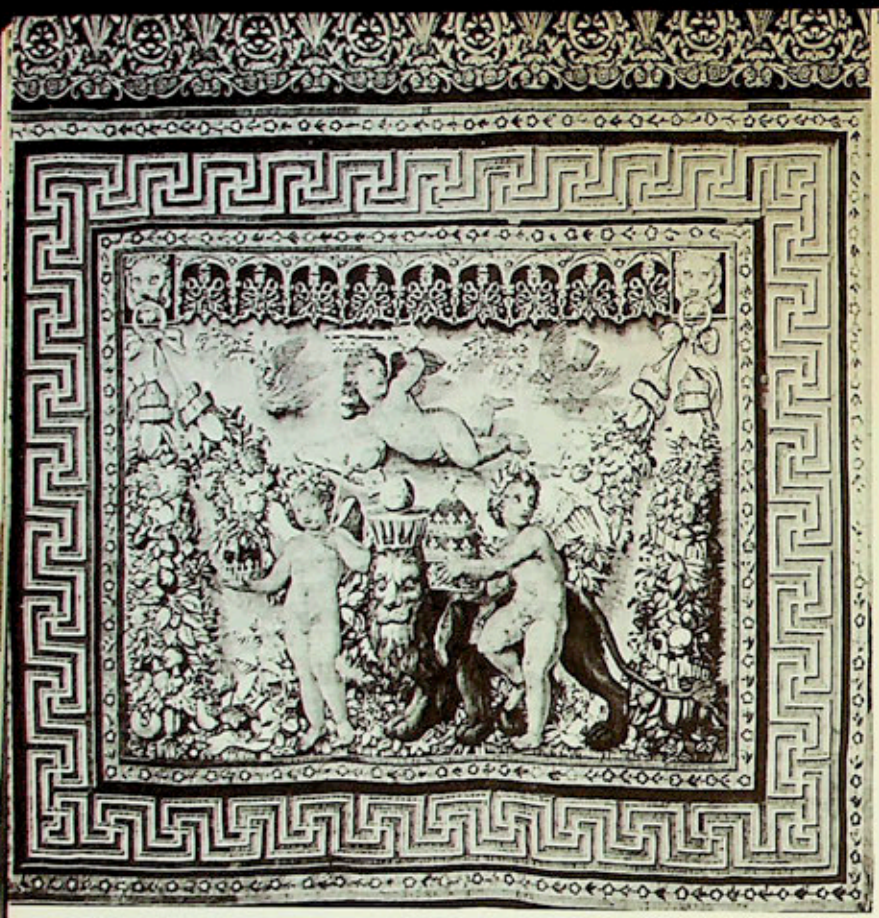
Le numéro: Suisse, francs 10.– Belgique, 135 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Jeux d'amours, jeux d'enfants, par Madeleine Jarry
10 Hans Bellmer, par Francis Fleur et José Pierre
18 L'Avant-garde et le Réel, par Michaël Gibson
24 Coup d'œil sur les expositions de la saison
28 Livres sur l'art

L'Œil du Décorateur

34 Modernité de la mode : l'époque Cardin. Propos recueillis par Pierre Joly et Yves Cardot
40 Un livre de lits
42 Dans le vif du galuchat
44 Beaux objets sur le marché
49 Cadeaux



1 *Tenture des Jeux d'Enfants dite « des Médicis ». Laine et soie. H. 3,10 × 2,87 m. « Tapisserie au Lion ». Budapest, Musée des Arts décoratifs. Ex-collection de la Princesse Mathilde. Cette tenture est une copie de celle qui a été tissée à Bruxelles au XVI^e siècle pour le pape Léon X, d'après des cartons établis par Jean d'Udine et Thomas Vincidor. Elle a été tissée vraisemblablement entre 1633 et 1635 à Rome dans les ateliers de la Manufacture Barberini. Pour chacune des tapisseries, la scène est encadrée d'une grecque. La bordure supérieure comporte une bande plus large décorée alternativement de la bague prismatique et du bouquet de trois plumes d'autruche, emblème des Médicis, entre des feuilles d'acanthe.*

2 *« Tapisserie à l'autruche ». (Cf. tapisserie précédente.) H. 3,05 × 2,90 m. Au centre, une autruche est chevauchée par un amour qui lui tend une pomme tandis qu'un autre essaie d'arracher quelques plumes de sa queue. Les trois plumes d'autruche sont l'emblème de Laurent le Magnifique.*

3 *« Tapisserie au joug ». (Cf. tapisseries précédentes.) H. 3,10 × 2,70 m. Les emblèmes de la famille des Médicis sont aussi le thème de cette tapisserie. Au premier plan, l'un des trois amours se penche pour lever les trois plumes placées dans une bague prismatique, liées par un ruban. Un autre amour portant une couronne de fleurs, à cheval sur la guirlande, tient un joug (emblème de Léon X). A sa gauche, le troisième lève les mains pour s'en emparer.*

4 *« Tapisserie au Paon ». (Cf. tapisseries précédentes.) 3,08 × 2,67 m. Au milieu de la composition, un paon fait la roue.*

Ce fut par les commandes de tentures à Bruxelles du pape Léon x que l'esprit de la Renaissance italienne pénétra dans l'art de la tapisserie. On sait le retentissement qu'eut, en son temps, la réalisation de la célèbre série des « Actes des Apôtres » exécutée, à la demande du pape, sur des cartons de Raphaël, pour la décoration de la chapelle Sixtine. Tissée à Bruxelles dans les ateliers de Pieter van Aelst, elle fut l'objet d'un hommage unanime, lors de sa présentation à Rome (7 pièces sur 10), le jour de Noël 1519.

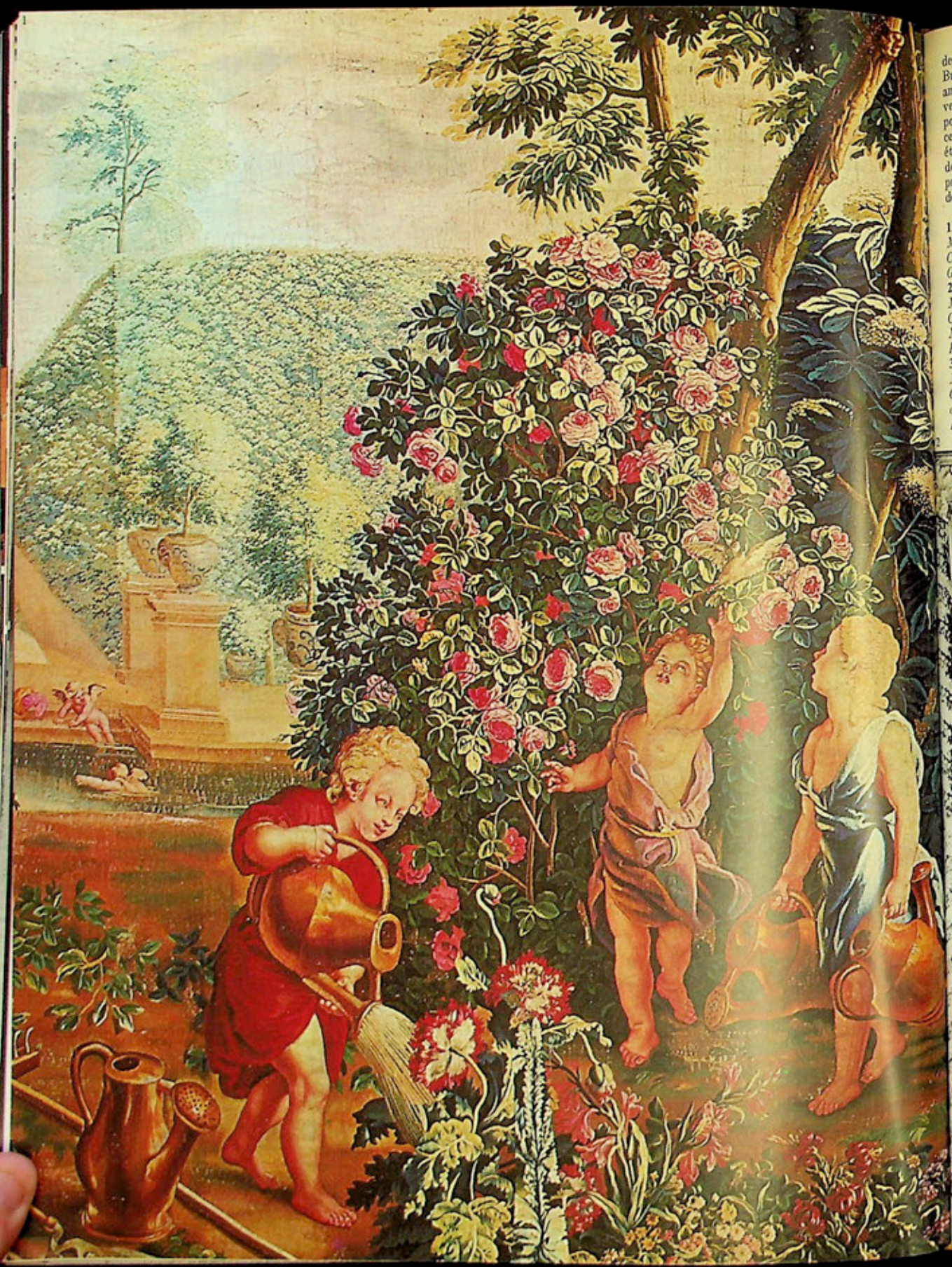
Cet événement marque pour la tapisserie le début d'un nouveau style fondé sur la peinture de la Renaissance. La série des « Jeux d'Enfants » commandée par Léon x, quelques années plus tard rencontra aussi un grand succès. Ce thème charmant et gracieux des amours et des enfants représentés dans leurs jeux les plus variés, au milieu d'animaux, de fleurs et de fruits, est à l'origine de plusieurs séries de tapisseries tissées dans les différentes manufactures, au cours des XVI^e et XVII^e siècles. Pour la dernière fois au XVIII^e siècle, les cartons de François Boucher reprendront ce sujet mis à la mode par la Renaissance italienne. (Catalogue Marillier, Victoria and Albert Museum, Londres.)

Vasari raconte dans la vie de Jean d'Udine, que cet élève de Raphaël peignit pour Léon x des cartons qui furent tissés dans les Flandres et qui ornaient de son temps encore le palais du Vatican. De nombreuses études consacrées à ces tapisseries ont été publiées. (Cf. Bibliographie donnée par Marie Csernyansky dans « Tapisserie

Madeleine Jarry

Jeux d'amours jeux d'enfants

Une tenture commandée à Bruxelles par le pape Léon X mit à la mode pour trois siècles le thème des jeux d'enfants dans les tapisseries



des Médicis. Jeux d'enfants ». (Ars Decorativa, Budapest) et cat. de l'exposition « Tapisseries anciennes des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles provenant du Musée des Arts décoratifs de Budapest », Lausanne, 1969). Elles ont établi que cette série se composait de 20 pièces et qu'elle était destinée à orner au Vatican la salle dite de Constantin. On pense que Jean d'Udine a préparé les cartons conformément aux intentions de Raphaël tandis que Thomas Vincidor a participé à leur mise en couleurs. En choisissant un tel sujet, « les Giuchi di Putti », le grand amateur d'art qu'était Léon X avait voulu créer une œuvre d'esprit nouveau, dans laquelle seraient présentes la jeunesse et la gaîté. Thomas Vincidor, envoyé à Bruxelles par le pape pour surveiller le tissage, lui écrit, de la capitale flamande, le 20 juillet 1521... « ... ces tapisseries seront les plus belles qui aient jamais existé. Elles sont les plus gaies et les plus riches en or. J'ai représenté les enfants dans les compositions les plus variées. J'ai dessiné des choses gaies; je les ai ornées avec vos emblèmes aussi richement que possible. » Le pape Léon X mourut en décembre 1521 sans avoir pu voir l'achèvement des tentures symbolisant la gloire de la famille des Médicis. Ces tapisseries tissées de soie, d'or et d'argent étaient encore plus fastueuses que celles des « Actes des Apôtres » et le coût en fut beaucoup plus élevé. Les inventaires fournissent la preuve qu'après la mort du pape elles restèrent au Vatican où elles furent précieusement conservées. Elles sont citées pour la première fois en 1544 puis on suit leur trace à des dates différentes jusqu'en 1790. Ce dernier inventaire ne mentionne plus que deux tentures suspendues dans la salle avoisinante de la Scala Regia.

3

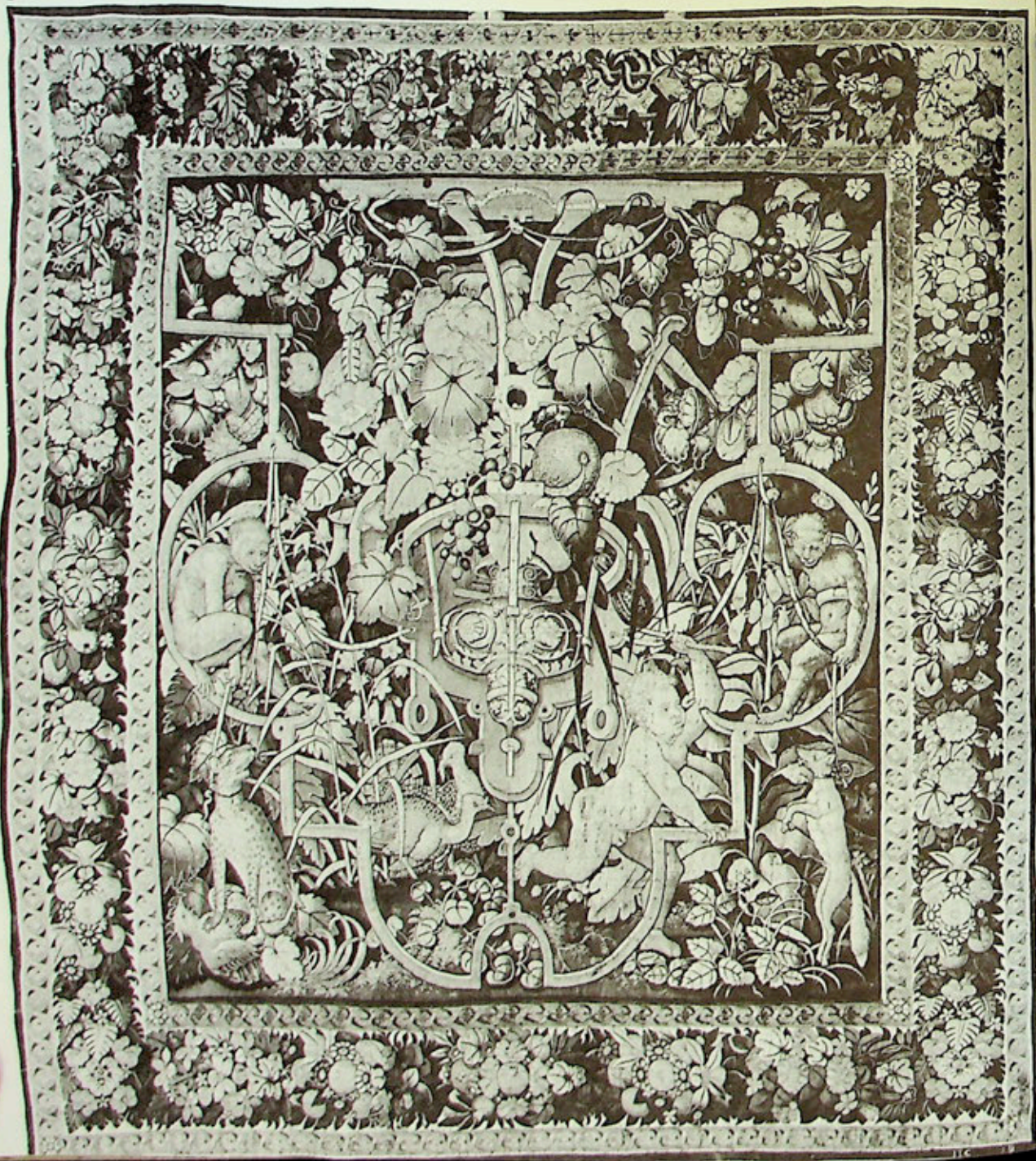
Comme bien d'autres séries célèbres, la tenture des « Jeux d'Enfants » de Léon X a définitivement disparu. Mais grâce aux recherches de l'éminent historien de la tapisserie Eugène Müntz, le souvenir de cette tenture a été conservé. Il a publié huit tapisseries vendues aux enchères

1 *Tenture des Enfants Jardiniers. « L'Eté ». Mobilier National. 3,65 × 3,55 m. Carton d'après Charles Lebrun. Tissage à la Manufacture des Gobelins, atelier de Lefebvre. Fin du XVII^e siècle.*
2 *Tenture des Saisons. « L'Eté » (détail). Mobilier National. Laine, soie et fils d'or. Carton d'après Charles Lebrun. Tissage à la Manufacture des Gobelins, atelier de Lefebvre. Fin du XVII^e siècle.*
3 *Tenture des Jeux d'Enfants. « Le Colin-Maillard ». Mobilier National. 3,55 × 4,66 m. Carton de Michel Corneille. Tissage dans les ateliers de la manufacture R. de La Planche, à Paris. Première moitié du XVII^e siècle.*

1

à Paris en 1904, provenant de la collection de la princesse Mathilde qui sont des copies des tentures originales faites pour Léon x et il a reconstitué les sujets des douze autres pièces en se servant des inventaires, de gravures et de dessins. (Cf. Eugène Müntz, « Les tapisseries de Raphaël au Vatican », Paris, 1897). Quatre de ces tapisseries (voir pages 4 et 5, fig. 1 à 4) se trouvent aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs de Budapest; chacune d'elles obéit à la même composition: le fond est décoré d'une guirlande riche en fleurs et en fruits retenue à chaque extrémité dans un anneau et retombant, à gauche et à droite, en une chute

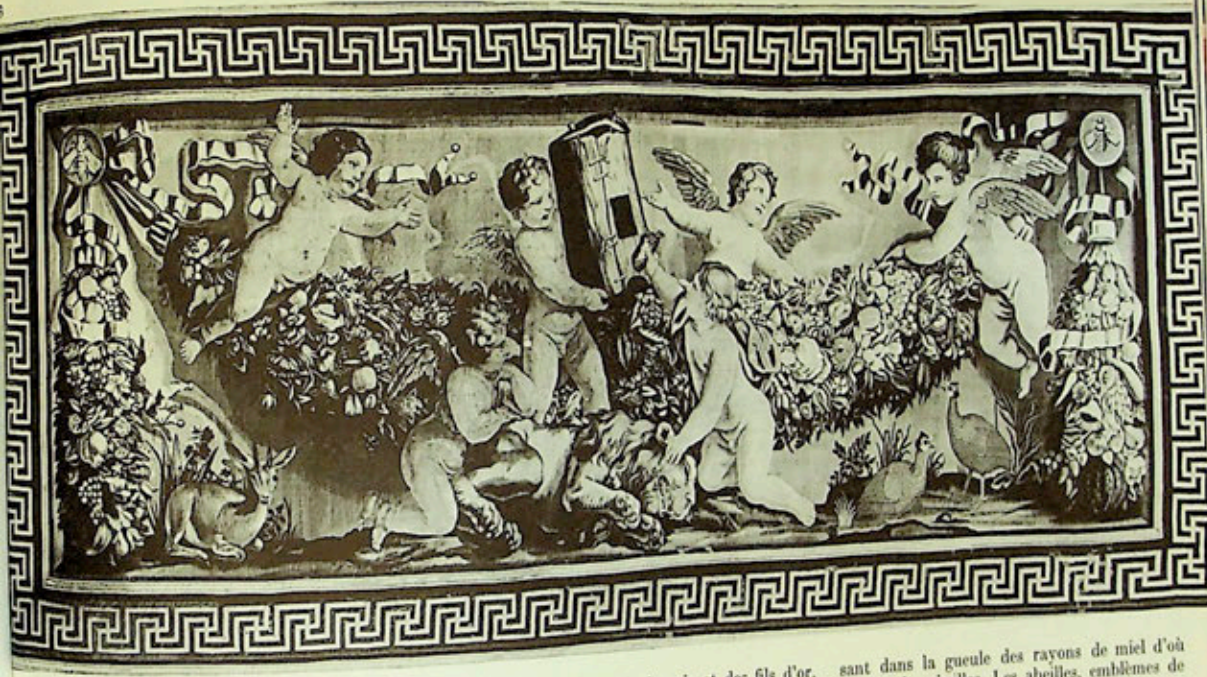
2



enrubannée; au premier plan, des enfants ailés ou plutôt des amours s'ébattent et jouent avec des animaux de toutes sortes: la plupart de ces tapisseries représentent un symbole du pape Léon X: le joug, le paon, les trois plumes d'autruche, le lion couronné portant le globe impérial avec le monogramme du Christ. De plus la partie supérieure est composée d'une riche frise dans laquelle alternent, entre des feuilles d'acanthe, la bague prismatique et les trois plumes d'autruche qui sont aussi des emblèmes des Médicis. Il ne s'agit pas là des pièces originales faites pour Léon X, mais plutôt de copies tissées d'après ces dernières. Müntz a retrouvé en effet que deux tapisserie deux enfants jouant avec une lionne et son lionceau: le même motif figure sur l'une des tapisseries provenant de la collection de la princesse Mathilde, publiée par Müntz. Souvenons-nous que Pieter van Aelst, le réalisateur des tapisseries de Léon X, était originaire d'Enghien... (voir page ci-contre).

Qu'est devenue la deuxième suite des « Giuchi di Putti » faite par l'atelier Barberini entre 1635 et 1642? On sait que Francesco Romanelli refit les cartons et que ce fut le maître Jacques de la Rivière originaire d'Audenarde et directeur de la Manufacture qui fut chargé de l'exécution. D'après la facture, ces pièces étaient tissées de

4



fois au moins cette tenture avait été refaite dans les ateliers fondés à Rome, vers 1620, par le neveu du pape Urbain VIII, François Barberini, lui aussi grand amateur de tapisseries. Entre 1633 et 1635, Pierre Paul de Gubernatis a fait des copies de la série des « Jeux d'Enfants » pour le pape lui-même. Puis, entre 1635 et 1642 l'atelier Barberini entreprit une nouvelle série des « Jeux d'Enfants » comportant des fils d'or. Les tapisseries du musée de Budapest ne proviennent pas de ce second tissage (elles ne contiennent pas de fils de métal) mais plutôt du premier tissage car elles copient fidèlement les tapisseries faites pour Léon X.

Suivant en cela une habitude ancienne, les cartonniers du XVI^e^ siècle se servaient souvent de cartons déjà utilisés; ils les transformaient et réalisaient une nouvelle œuvre. Tel est le cas, nous semble-t-il, pour certaines tapisseries du musée d'Enghien qui nous ont été signalées par M. Asselberghs (Cf. Catalogue de l'exposition « Trésors d'art d'Enghien », Enghien, 1964). Ces 5 pièces tissées à Enghien dans le troisième quart du XVI^e^ siècle, montrent des analogies avec celles de Léon X: on y voit de gracieux enfants et des animaux s'ébattre parmi des ferronneries à la Corneille Bos qui se découpent sur un riche fond de fleurs et de fruits. Il est très curieux de trouver dans le coin droit de la plus grande laine et comptaient de la soie et des fils d'or. Ces œuvres sont sans aucun doute celles qui se trouvent au Palais de Venise à Rome: il subsiste cinq pièces tissées d'or: « Le Jeu des Abeilles », « Le Jeu de boules », « Le Jeu de Colin maillard », « Le Jeu de la Chouette », « Le Jeu de la pêche ». La première « Le Jeu des Abeilles » (ci-dessus) offre la même composition que les tapisseries de Léon X: le centre de la pièce est décoré d'une grosse guirlande tandis que des amours ailés s'amusent avec un lion couché en lui introduisant dans la gueule des rayons de miel d'où sortent des abeilles. Les abeilles, emblèmes de la famille Barberini ont remplacé les emblèmes des Médicis et on les retrouve dans la bordure qui entoure chacune des tapisseries. Les quatre autres tentures montrent cette fois des enfants sans ailes, le plus souvent habillés de draperies légères, dans les différentes attitudes du jeu qu'ils pratiquent; la guirlande centrale a disparu; le sujet représenté n'est plus totalement décoratif; il s'agit maintenant d'une scène réaliste.

1 *« Verdure avec Jeux d'Enfants » (détail). Musée communal d'Enghien. Cette tapisserie fait partie d'une série de 5 pièces tissées à Enghien dans le troisième quart du XVI^e^ siècle. Ce détail (partie droite de la tapisserie) montre des enfants (sans ailes) jouant avec une lionne et son lionceau. Le même sujet figure sur l'une des tapisseries de la série Médicis provenant de la collection de la princesse Mathilde.*

2 *« Verdure avec Jeux d'Enfants ». Musée Communal d'Enghien. (Voir ci-dessus.) H. 3,58 × 3,27 m. Marques: Ecu gironné d'Enghien précédé de la lettre E, et marque du tapissier I.C., séparés par une croix de Lorraine. Sur un fond de feuilles et de fruits, se détachent des motifs de ferronnerie dans le style de Corneille Bos. A droite, un jeune garçon menace d'un bâton un singe qui, debout sur la ferronnerie, tient un renard pendu par un lacet autour du cou. A gauche, un deuxième singe tient un guépard qui vient d'attaquer un oiseau.*

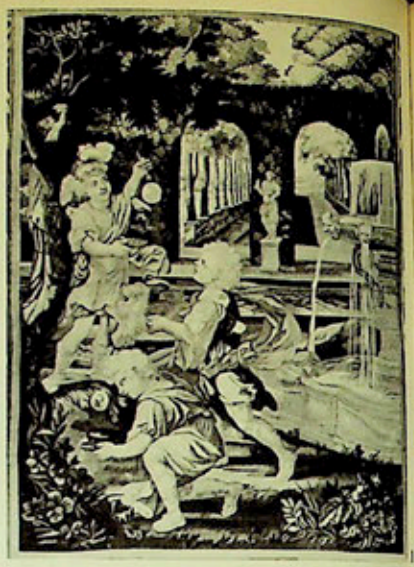
3 *Tenture des Jeux d'Enfants: « Jeu des abeilles ». Rome, Palais de Venise. H. 3,40 × 5,10 m. Laine, soie et fils d'or. Cartons de Romanelli. Tissage sous la direction de Jacques de la Rivière dans les ateliers Barberini, à Rome, entre 1635 et 1642. Les Abeilles, emblèmes de la famille Barberini, se retrouvent aux angles supérieurs de la composition et, dans la bordure, sur des blasons représentés au milieu de rinceaux.*

4 *Tenture des Jeux d'Enfants. « Jeu de la Chouette ». Détail. Rome, Palais de Venise. (Voir ci-dessus.)*

Francesco Romanelli a sans doute quelque peu transformé les cartons qu'il avait sous les yeux. Les petits amours vont envahir la tapisserie au XVI^e siècle; ainsi peut-on les voir gambader au milieu des dieux, des déesses, des nymphes et des satyres dans la célèbre tenture des « Triomphes des Dieux » tissée à Bruxelles vers 1570-1575, vraisemblablement pour le pape Grégoire XIII et conservée aujourd'hui par le Mobilier National. (Cf. Catalogue de l'exposition « Le Seizième siècle européen. Tapisseries. » Paris, 1965-1966). Quant aux bordures des tapisseries flamandes de cette époque, elles sont remplies de ces gracieux « putti ».

Le thème des « Jeux d'Enfants » rencontre dans le domaine de la peinture un égal succès et c'est l'un des thèmes qui est utilisé pour la décoration du Palais du Té à Mantoue dont le peintre Jules Romain est à la fois l'ordonnateur et le réalisateur. Le peintre va travailler pour les Gonzague à partir de 1524 jusqu'à sa mort en 1546. Dans son livre sur « Giulio Romano », Hartt a publié plusieurs dessins qui sont des projets de décoration et qui représentent des « Jeux d'Enfants » (« Giulio Romano », New Haven, 1958). L'un de la collection Scherer de Zurich (N° 218) est sans doute un projet de frise décorative: deux amours debout sur un panier rempli de pommes supportent une large guirlande: au premier plan, un troisième amour monté sur un gros oiseau (autruche ou aigle) semble vouloir l'étrangler. Cette composition est fort proche de l'une des

1 *Tenture des Jeux d'Enfants: « Les Bulles de savon ». Mobilier National. Carton de Damoiselet. 2,80 × 2,10 m. Tissage de la Manufacture de Beauvais, XVIII^e siècle.*
2 *Jules Romain: « Jeux d'Enfants ». Projet de tapisserie. Crayon et bistre. 39,8 × 52,3 cm. Victoria & Albert Museum, Londres.*
3 *Tenture des Jeux d'Enfants d'après Jules Romain. Londres, Victoria & Albert Museum. Tissage des ateliers de Karcher à Mantoue ou à Ferrare, vers 1540-1560. Cette pièce représente, inversée, la même scène que le dessin de la page ci-contre. Elle provient d'une série de tapisseries faites pour le Cardinal Hercule de Gonzague, régent de Mantoue en 1540.*



tapisseries de Léon X. S'agit-il d'une simple coïncidence? En tout cas la source d'inspiration est bien la même.

D'autres dessins sont des études pour des compositions décoratives inspirées des Érotes de Philostrate: l'un provenant de la collection Chatsworth montre des cupidons voletant au milieu des pommiers; ils cueillent les fruits, les mettent dans des paniers ou se les lancent en jouant sous l'œil de la douce Aphrodite. Hartt a relevé le fait qu'en 1532 Pagni reçut un payement pour avoir peint, dans une pièce voisine du jardin secret du Palais du Té, des amours au milieu de feuilles de vignes; en février de la même année, Rinaldo fut rétribué pour avoir représenté des amours sur un fond de verdure, dans cette même pièce. Ces peintures faites pour Frédéric II, premier duc de Mantoue, sont peut-être à l'origine des tapisseries tissées quelques années plus tard pour le cardinal Hercule II de Gonzague. Ce dernier fit venir des Flandres deux tapissiers d'une grande habileté: Nicolas et Jean Karcher ou Carcher, dans le but de donner, dans ses

Etats, une nouvelle impulsion à l'art du tissage. Les œuvres sorties des ateliers des Karcher sont remarquables. Le Musée du Dôme à Milan conserve une tapisserie tissée vers 1545 portant les armoiries des Gonzague qui représente des amours jouant dans une guirlande de fruits; la composition rappelle sans aucun doute celle des cartons de Jean d'Udine. Mais il existe d'autres tentures portant ces mêmes armoiries qui montrent des « Jeux d'Enfants » exécutés d'après les dessins de Jules Romain. Celles-ci (quatre pièces et deux fragments) appartiennent à la collection Calouste Gulbenkian (Cf. Gloria Guerreiro, « Tapecarias da Colecção Calouste Gulbenkian », Coloquio, nº 41 (Dec. 1966) et du même auteur, « Some European Tapestries in the Calouste Gulbenkian collection in Lisbon », The Connoisseur, April 1970). Tissées vers 1540 dans les ateliers des Karcher, elles comportent des fils de laine, de soie, d'or et d'argent et représentent: « La Barque de Vénus », « Le Jeu de boules », « La Danse », « La Pêche ». Elles portent, à la partie supérieure, les armoiries du cardinal Hercule de Gonzague. Des « putti » volent et se nichent dans les arbres couverts de fruits dont le feuillage exubérant meuble le fond de chaque composition. Au premier plan, les petits amours sont représentés dans leurs jeux les plus variés: ils font du bateau, ils dansent, pêchent à la ligne, cueillent des fruits...

(Suite en page 32)

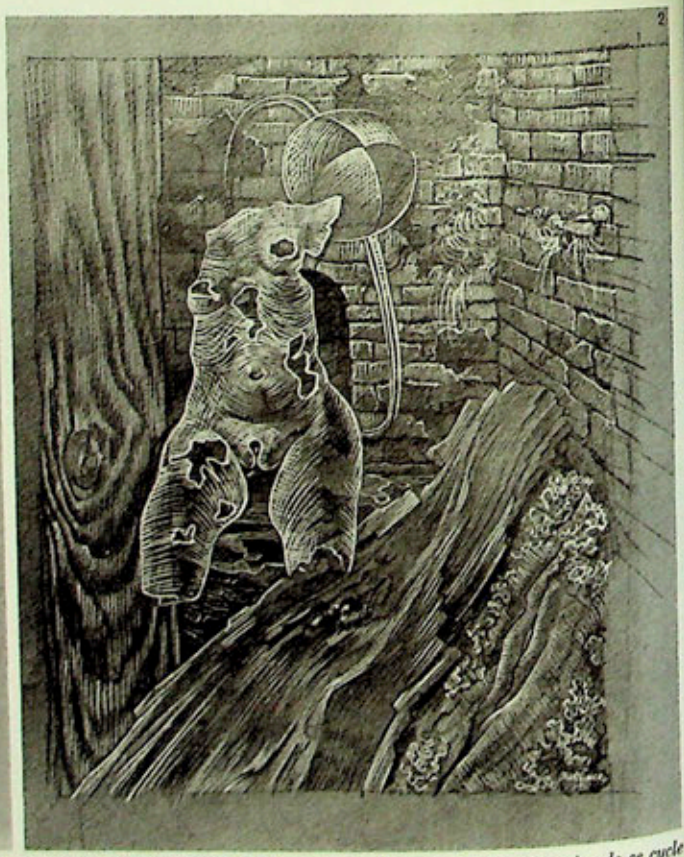
Hans Bellmer

Le Centre National d'Art Contemporain présente actuellement, à Paris, l'œuvre de ce maître de la rêverie graphique

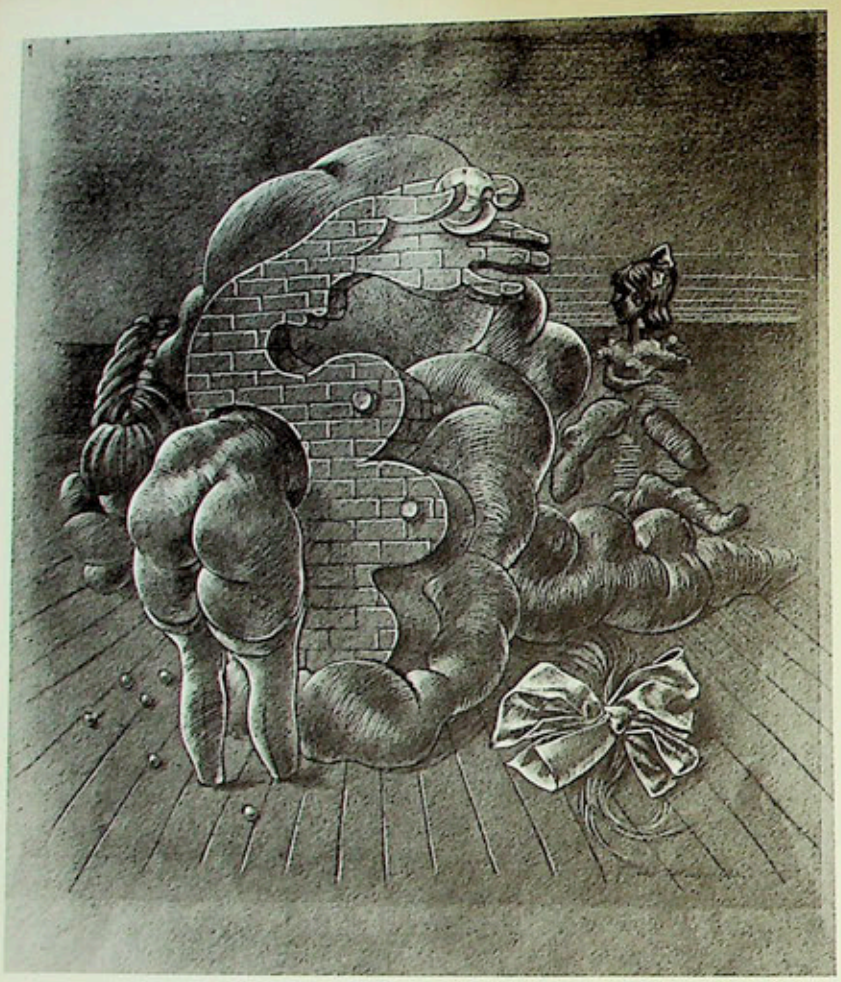
Indications biographiques par Francis Fleur

Hans Bellmer est né en 1902 à Katowice (aujourd'hui en territoire polonais). En dépit de l'opposition de son père (qui, pour le décourager, le force un instant à goûter aux joies du métier de mineur de fond puis à celles d'ouvrier métallurgiste), à l'issue de ses études secondaires, il ne peut résister à l'attraction qu'exercent sur lui le dessin et la peinture, particulièrement à travers l'exemple de Böcklin, de Klinger, de Beardsley, de Toulouse-Lautrec, enfin de George Grosz. C'est sans doute l'influence de ce dernier qui lui vaut les tracasseries de la police polonaise à l'occasion d'une exposition de ses gouaches (il a vingt ans). Fuyant alors la Pologne, il s'installe à Berlin sous le prétexte fallacieux (dernière intervention paternelle) de s'inscrire à la Technische Hochschule, qui forme des ingénieurs estimés. Dans le Berlin haut en couleur de ces années-là, il a vite fait de rencontrer ceux qui symbolisent à ses yeux à la fois l'esprit de révolte contre la société bourgeoise et le désir d'analyser avec la plus grande froideur « les égarements du cœur et de l'esprit ». C'est tout d'abord George Grosz, dont le trait mordant et l'humour morbide le marquent profondément, puis John Heartfield, attaché à faire du « photomontage » un instrument politique d'une rare virulence, enfin Rudolf Schlichter, l'un des leaders de la *Neue Sachlichkeit*, ce mouvement d'un réalisme systématique qui a joué un rôle si singulier dans l'Allemagne de Weimar. Tous trois ont participé aux activités Dada à Berlin et

1


2

1-3 *En 1934, Hans Bellmer avait fait une série de dessins autour du thème de la « Poupée ». Des neuf dessins de ce cycle (mine de plomb rehaussée de gouache), sept sont exposés au CNAC, dont ceux que nous reproduisons ici et pages 12-13.*



1 *et* **2** *Dessins sur le thème de la « Poupée », exécutés par Hans Bellmer en 1934. (Voir aussi pages 10 et 11.)*

3 *« La Poupée ». Sculpture en bois et papier mâché peinte à la main. 1934-37. 190 × 90 × 60 cm. Collection particulière.*

sont très proches des communistes allemands, double référence bien faite pour séduire le jeune Bellmer. Par leur intermédiaire, celui-ci a la possibilité de dessiner couvertures ou illustrations pour les Malik-Verlag (dirigées par le frère de Heartfield, Wieland Herzfelde) ou d'autres éditeurs. Il illustre notamment deux livres de Walter Serner, l'un des animateurs de Dada à Zurich. Mais il est bientôt contraint de réserver ses talents à la publicité industrielle, qui seule lui permet de vivre de 1926 à 1932.

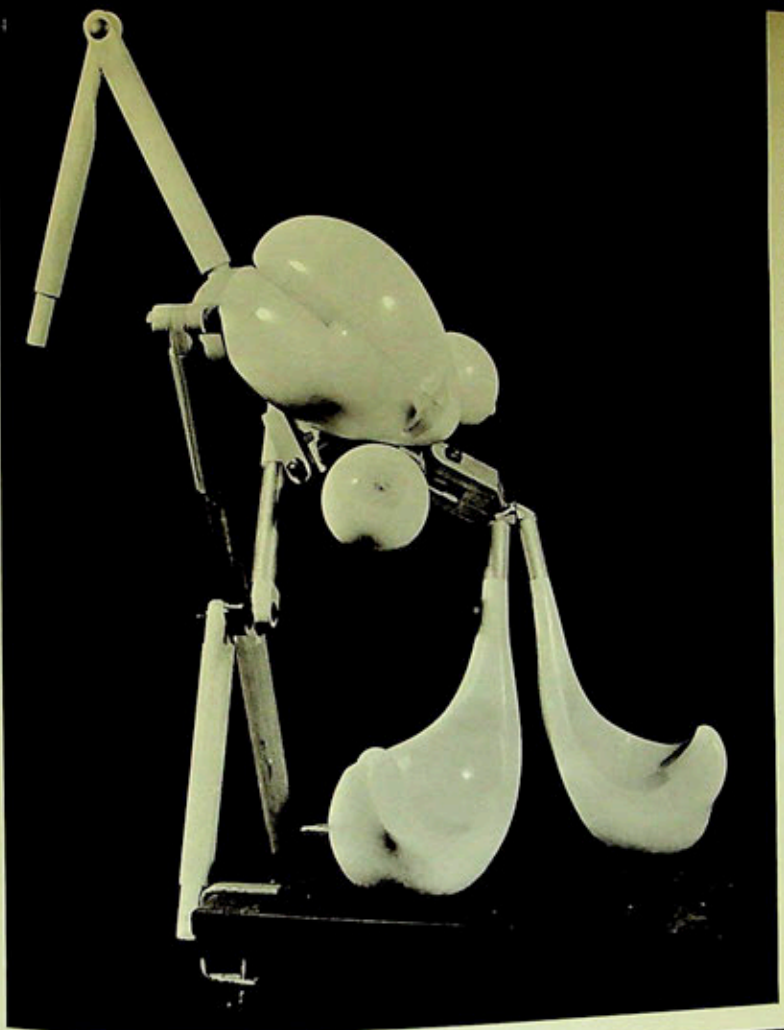
L'hiver 1924-1925, qu'il passe à Paris, lui fait découvrir Seurat et surtout Pascin, avec la manière sensuelle duquel il se découvre des affinités. En 1928, il se marie et s'établit à Berlin-Karlshorst avec sa femme Margarete, sa propre tante et sa cousine germaine Ursula. Celle-ci, âgée de seize ans, passe pour avoir exercé quelques années auparavant sur Bellmer une attirance aussi violente que secrète, qui ne serait pas étrangère aux développements ultérieurs dans son œuvre de plusieurs thèmes essentiels. Vers 1932 se situent quelques-unes des rencontres capitales de sa vie: celle du retable d'Isenheim de Grünewald, à Colmar, celle d'Altdorfer, enfin celle de Baldung Grien. A la même époque, Bellmer reçoit inopinément de sa mère une caisse contenant tous les jouets ou débris de jouets de son enfance. La retrouvaille de ces épaves miraculeuses, la proximité rayonnante d'Ursula, enfin l'avènement du nazisme qui entraîne l'artiste à un repliement sur lui-même, telles sont les origines directes de la méditation d'où va sortir la première *Poupée* (1933-1934), ensemble d'éléments qui peuvent être assemblés, partiellement ou en totalité, selon diverses possibilités, et auxquels on peut aussi associer des éléments extérieurs. Par l'intermédiaire d'Ursula, maintenant étudiante à la Sorbonne, les photos de la *Poupée* parviennent à Breton et aux Surréalistes qui les publient en 1935 dans le numéro 6 de *Minotaure* sous le titre: *Variations sur le montage d'une mineure articulée*. En 1937, Bellmer entreprend une seconde version, plus complexe et plus mobile, de sa *Poupée*, articulée autour d'une « boule de ventre » centrale. Au début de 1938, la mort de sa femme Margarete le laisse désemparé. Il réussit alors à gagner Paris où il se lie d'amitié avec Eluard et Tanguy, nouant également des contacts avec Arp, Breton, Duchamp, Ernst et Man Ray. Interné au début de la seconde guerre mondiale au camp des Milles, où il retrouve Max Ernst, il réussira ensuite à échapper aux recherches nazies grâce au concours de nombreux amis, Joë Bousquet notamment. A Castres, où il s'est réfugié, ses filles Doriane et Béatrice le rejoignent en 1943. C'est seulement en 1949 qu'il revient s'installer à Paris, 86 rue Mouffetard, dans une chambre qu'il ne quittera qu'en 1965. La même année 1949, il publie *Les Jeux de la Poupée*, avec un texte d'Eluard. En 1954, il rencontre Unica Zürn, elle-même écrivain et dessinatrice d'une grande originalité, qui devient sa compagne. En 1957, Bellmer publie *L'anatomie de l'image ou Petit traité de l'inconscient physique* (Eric Losfeld, éd.), ouvrage capital dans lequel il donne la clef de sa démarche créatrice. Trop longtemps limité au rôle d'illustrateur (même s'il s'agit de textes de Sade, de Bataille, de Mandiargues, de Joyce Mansour) ou contraint parfois de se muer en portraitiste (incisif, d'ailleurs), Hans Bellmer va enfin pouvoir se consacrer à son œuvre personnelle. Le prix de la Fondation Copley (1958) marque le début de sa revanche sur un destin particulièrement ingrat. A partir de là, ses expositions se multiplient, en particulier en Allemagne et en France. Aujourd'hui, il n'est plus possible de mettre en doute l'importance de la contribution de Bellmer: elle étaye l'apport décisif de l'Allemagne au Surréalisme, au même titre que celles de Max Ernst, de Richard Oelze, de Schröder-Sonnenstern (qu'il fit connaître en France) et de Konrad Klapheck.

J'écoute la cousine Ursula...

par José Pierre

J'écoute la cousine Ursula se tourner et se retourner dans son lit, de l'autre côté de la cloison. La cloison est si mince et si perméable aux sons — cette cloison qui sépare son lit du mien — que je pourrais décrire, d'après les menus bruits qui me parviennent au travers, dans quelle position dort la cousine Ursula, comment sont repliées ses jambes et comment ses bras et, lorsqu'elle vient à bouger, si sa main rencontre sa joue, par exemple, ou ses cheveux, ou son ventre. Alors, je me lève sans bruit et, sur le papier, je tente de cerner l'arabesque du sommeil d'Ursula. Mais est-ce son sommeil agité — elle prononce parfois des paroles, inaudibles en dépit de mon extrême attention — ou le caprice de mes doigts? Toujours est-il que se superposent sur la même feuille les attitudes successives de la cousine Ursula, les seins se substituant aux fesses ou le visage à la plante des pieds...

Je n'ai pas obtenu sans peine que l'on m'abandonne cette pièce pour en faire mon atelier! J'affirmais que la lumière y était meilleure. Ce n'est pas faux: j'y travaille à la lumière d'Ursula, lumière qui ne me parvient qu'au travers de la si mince cloison, puisque cette pièce et sa chambre ne communiquent pas. J'ai prétexté certains travaux nocturnes à poursuivre — afin de ne pas rompre le fil ténu de



1 « *Portrait de Paul Eluard* ». *Gouache décalcomanie sur carton. 1951. 50×34 cm. Collection particulière.*

2 « *Portrait de Man Ray* ». *Dessin à la mine de plomb. 1957. 38,5×31,5 cm. Collection particulière.*

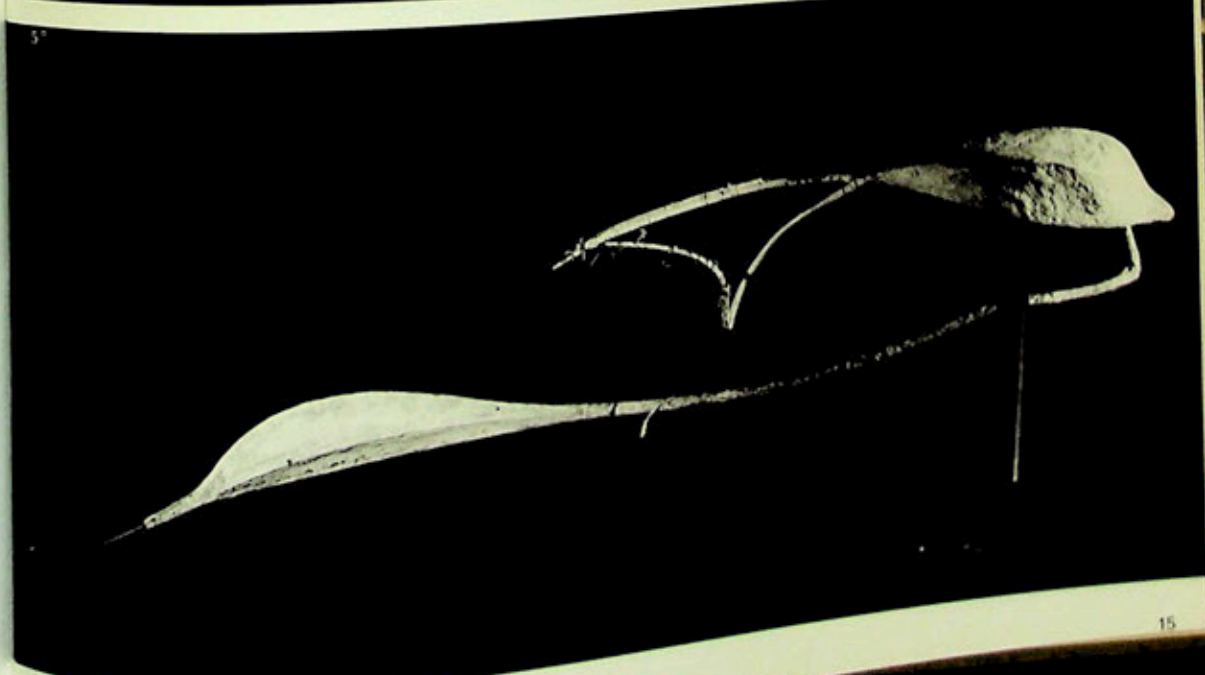
3 *Dessin. 1965. 49×31 cm. Collection particulière.*

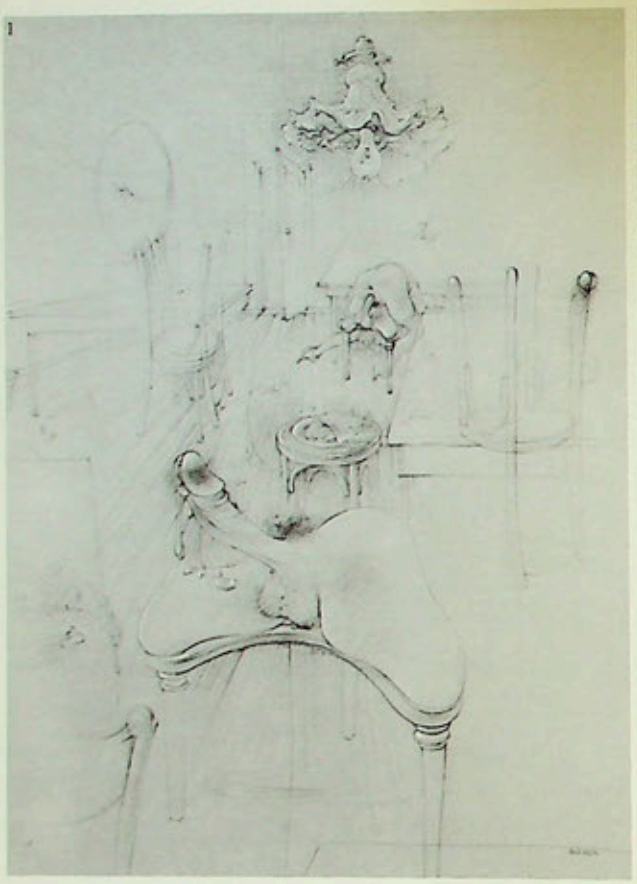
4 « *Mitrailleuse en état de grâce* ». *Assemblage bois et papier mâché peint à la main. 1937. Musée d'Art Moderne, New York.*

5 « *Squelette de moustique agrandi* ». *Objet fil de fer, papier mâché et ficelle. Vers 1934. Collection particulière.*

l'inspiration — pour installer un lit dans mon atelier, contre la cloison derrière laquelle dort la cousine Ursula. Quelquefois, la sachant dans sa chambre, je m'allonge sur mon lit et je colle mon oreille à la cloison, en retenant mon souffle. J'ai l'impression alors qu'elle écoute ce souffle que je retiens et que nous communiquons en somme par notre respiration suspendue. Puis elle se remet à bouger — je l'entends à nouveau respirer —, va et vient dans sa chambre, se déshabille et se couche...

Vers l'aube, parfois, de légers mais réguliers tressaillements du sommier me laissent supposer que, dans son sommeil ou son demi-sommeil, Ursula se caresse. D'ailleurs, sa chair ne produit-elle pas alors comme de petits bruits de baisers? Je perçois également — ou je crois percevoir — le murmure des poils froissés. Je guette ces aubes caressantes. Je tente d'accorder mes gestes éveillés à ceux, endormis, de la cousine Ursula. Elle a seize ans, maintenant, ses seins se sont épanouis. Ce sont eux, à n'en pas douter, que je touche sur moi: ils se confondent avec mes testicules gonflés tandis que la tige ardente de ma verge épouse la taille lisse d'Ursula. Mon gland, ce sont ses fesses. Sans s'en douter — s'en doute-t-elle? —, elle fait partie de ma propre chair, elle fortifie à la fois mon orgueil





et ma solitude. Par ce simulacre qui m'appartient en propre, je la fais mienne, bien mieux sans doute que s'il n'y avait pas entre son lit et le mien cette mince cloison...

Je flatte de la main ou de la pensée ce prolongement essentiel de moi-même qui est en même temps le simulacre magique de la cousine Ursula. Par là, si je ne la possède, du moins je gouverne ses pas. Mais il y faut une attention sans défaillance. Ainsi, je pourrais reconstituer dans l'ordre et sans me tromper la succession de ses gestes — et l'emplacement respectif, à chaque instant, de son menton, de ses épaules et de ses hanches — tout au long de la soirée d'hier. Je sais exactement comment, pendant le souper, elle tenait sous la table ses jambes et ses pieds, que pourtant la nappe me dérobait. A chaque fois qu'elle portait la cuillère à sa bouche, elle poussait un petit soupir que j'étais seul à entendre, la lampe éclairait l'un de ses yeux, l'autre restait dans l'ombre. Lorsqu'elle est au-dehors, je la vois marcher dans les rues de Karlshorst, traînassant aux vitrines des magasins — je sais qu'elle rêve de chaussures à hauts talons — ou prenant des airs désinvoltes quand elle croise quelque voyou...

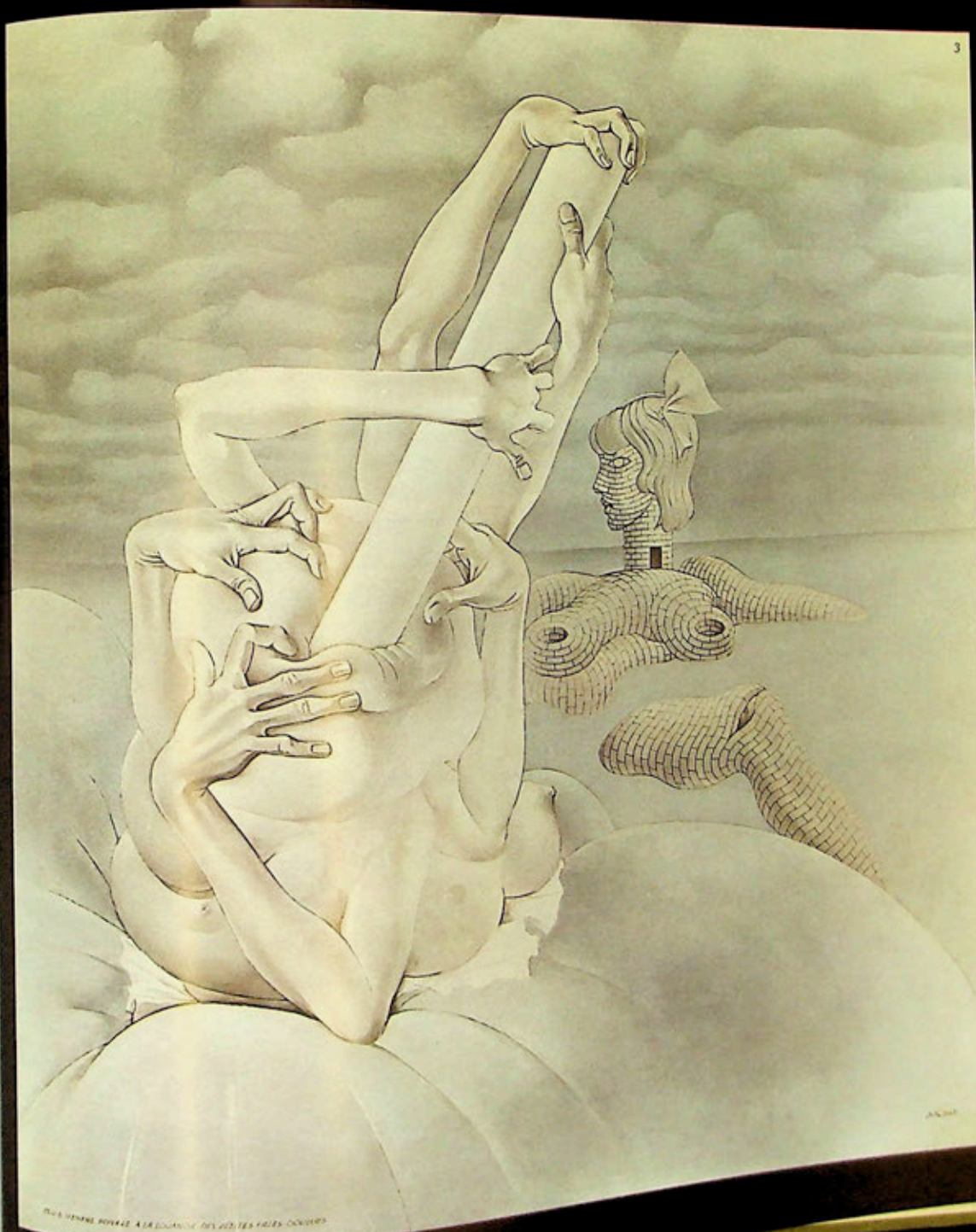
Je la vois aussi en classe, lycéenne studieuse et disciplinée. Sur le tableau noir se projettent les mêmes courbes enchevêtrées que ma main trace ici sur le papier. A vrai dire, plus je l'observe et plus je l'imagine et plus je la décris, plus en somme je serre de près sa réalité — ou son irréalité — présente et plus une autre image d'elle s'impose à moi, une image ancienne dont les contours et les couleurs ne cessent de se raviver dans ma mémoire. Il y a quatre ou cinq ans de cela, la cousine Ursula avait alors onze ou douze ans. Ses seins germaient à peine, suffisamment toutefois pour bosseler son corsage: ils auraient tenu chacun dans le creux d'une main. Il y avait quelque chose d'un peu égaré dans son profil aigu, comme si elle avait été la proie d'une grave interrogation. Peut-être s'interrogeait-elle vaguement, comme d'autres fillettes de cet âge, sur sa propre nature? Etait-elle encore une enfant ou déjà une femme? Or, de cette indécision en elle — dans sa chair et dans son esprit — venait le trouble insupportable et délicieux qui m'envahissait alors...

Il me semble que c'est le trouble d'autrefois qui revient — comme une violente bouffée de jasmin — compliqué cependant du fait que, si ce trouble est demeuré intact au fond de moi, celle qui en était la cause n'est plus. C'est et ce n'est pas la cousine Ursula. L'autre était timide et courtaude, celle-ci est enjouée et assez élancée. « Comme tu as changé, Ursula! », lui ai-je dit lorsqu'elle est venue avec sa mère s'installer dans cette maison. Sans que je l'aie voulu, il y avait comme un reproche dans ma voix. Elle m'a regardé, un œil à demi voilé par une mèche de cheveux: « Mais non, Hans, tu te trompes: je n'ai pas changé. » Et Margarete a dit en riant: « On va bientôt la marier! » Alors, l'enjouement de la nouvelle cousine Ursula a disparu pour laisser la place à ce léger égarement qui m'était naguère si familier chez l'ancienne — c'est dire la très jeune — cousine Ursula. Cela n'a duré qu'un instant, assez pour que je retrouve le même profil aigu et le même dessin frémissant de la bouche petite et bien ourlée, assez pour que je découvre que l'interrogation n'avait pas encore abouti à une réponse. C'est et ce n'est pas la cousine Ursula, tout entière requise cependant par sa propre métamorphose, chose si complexe en vérité qu'il est impossible que la pensée de l'être qui la subit n'en soit pas profondément affectée...

Ce n'est pas sans quelque amertume — teintée d'ironie à l'égard de mes propres faiblesses — que je constate ceci: ce qui me fascine, c'est bien davantage la métamorphose dont la cousine Ursula est la proie que son image d'hier ou d'aujourd'hui. Je veux dire que le trouble qu'éveillait hier la fillette en fleur et celui qu'éveille aujourd'hui la fleur devenue fruit se conjuguent dans une fascination à l'endroit de la métamorphose elle-même. En d'autres termes, ce qui me requiert jusqu'au déchirement, c'est la continuité d'Ursula au sein de sa discontinuité. Or, si mon désir me porte non pas à posséder Ursula dans sa chair présente mais à jouir intensément de la transformation dont elle est le théâtre depuis quelques années — car je vis dans la conscience étrange et impérieuse de l'unité formelle et spirituelle, dans l'espace et dans le temps, de la cousine Ursula — il n'y a pas de solution charnelle à ma hantise. Si objectivement palpables que soient les seins ou les fesses d'Ursula, si théoriquement accueillants à

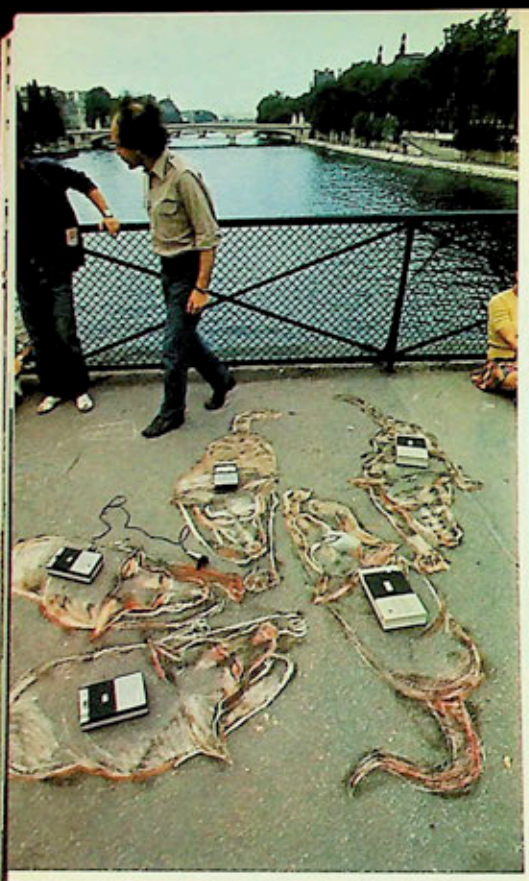
(Suite en page 32)

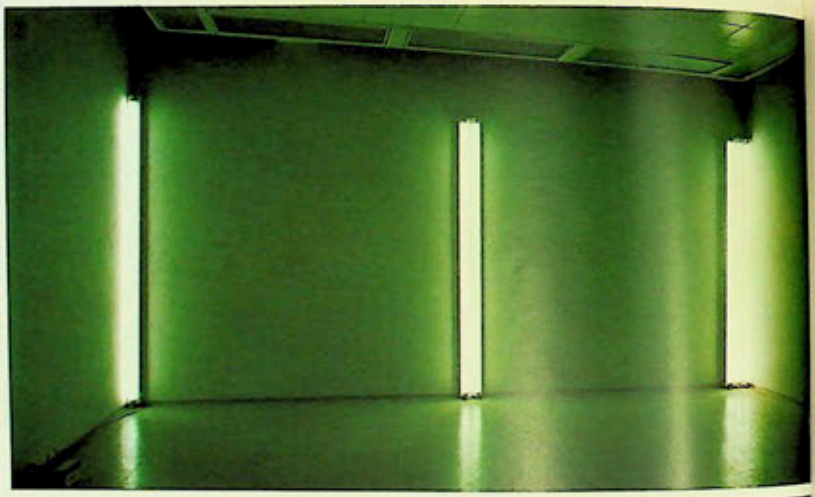
1 *Dessin. Non daté. 48×64 cm. Collection particulière.*
2 *Dessin. 1965. 49×31 cm. Collection particulière.*
3 *« Tour menthe poivrée à la louange des petites filles goulues ». Huile sur toile. Vers 1942. 98×89 cm. Collection particulière.*

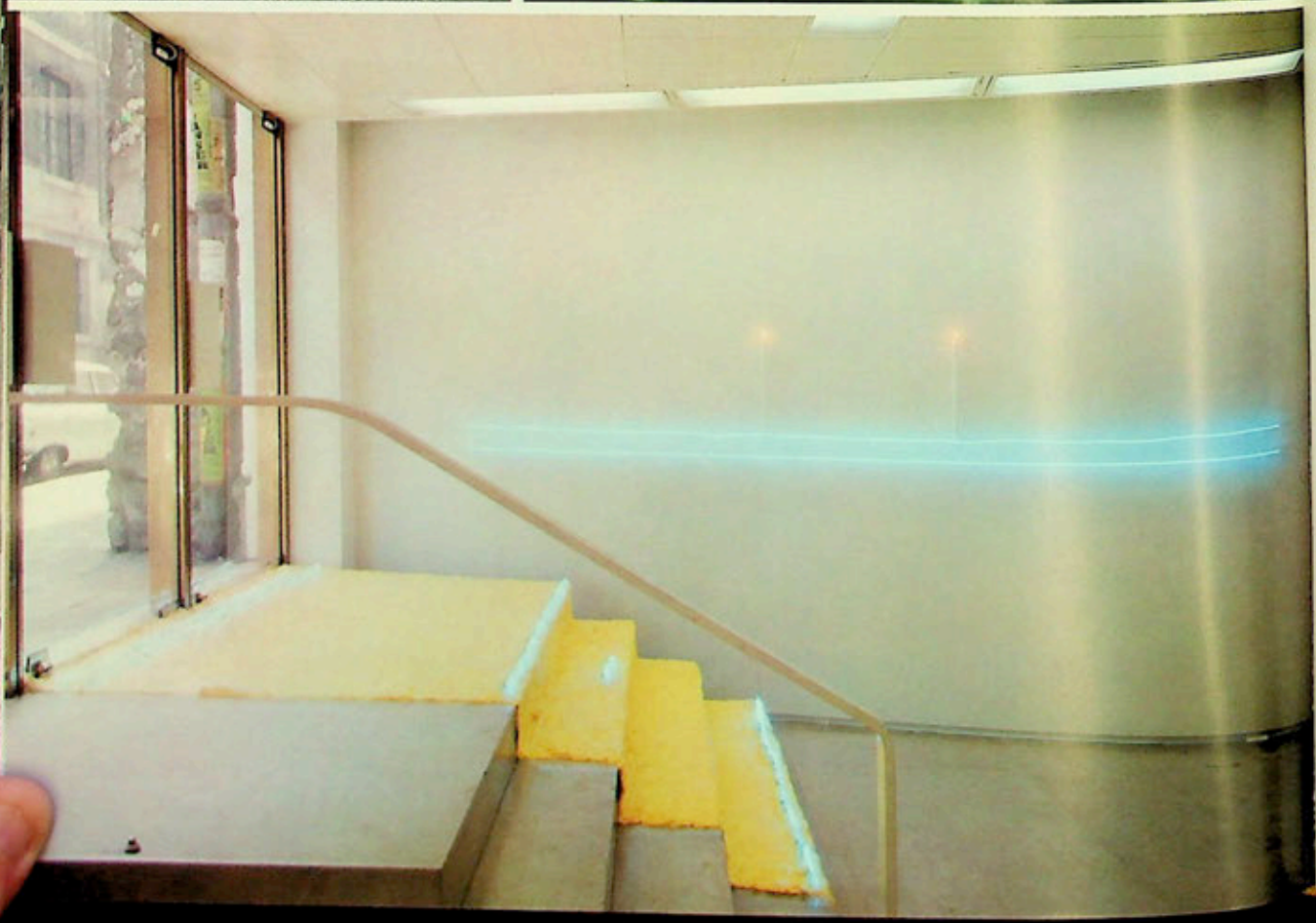


Michaël Gibson

L'AVANT-GARDE *et le réel*







Qu'il existe un mouvement d'avant-garde voué à se perpétuer lui-même paraît en soi assez paradoxal et mérite d'être examiné.
L'époque romantique nous a légué une représentation de l'artiste comme un génie en avance sur son temps, et cette représentation s'est assez rapidement fixée dans le sur-Moi culturel de notre société. Le nombre d'authentiques génies par rapport aux artistes, et d'artistes vrais par rapport aux artisans de talent a toujours été très faible, mais une sorte d'ambition ou d'obligation latente apparut progressivement qui incitait chaque artiste-artisan à s'évertuer pour atteindre les sommets. Le public de son côté, accusé d'avoir ignoré l'artiste dans le passé, se vit imposer l'obligation morale de le reconnaître et de l'acclamer dès qu'il pointait à l'horizon.
Mais l'originalité profonde de la vision de l'artiste, qui découle de son émancipation par rapport aux conventions au moyen desquelles son époque se représente le monde (ses intuitions étant par la suite intégrées dans les schémas conventionnels des époques qui succèdent) — cette originalité est difficile à saisir au moment où elle émerge. En effet, vue de l'intérieur des structures conventionnelles, elle ne peut paraître qu'étrange ou aberrante. Cette difficulté a donné naissance au mythe de la précocité de l'artiste par rapport à son époque, ce qui n'éclaircissait d'ailleurs rien et ne rendait pas l'appréciation plus commode.
Une lumière pourtant s'est faite dans la nuit. La science et la théorie politique ont vulgarisé la notion de progrès, tandis que les réalisations de la science révélaient de façon immédiate et concrète les capacités spirituelles et intellectuelles du scientifique. Chaque théorie se voyait immédiatement mise à l'épreuve de la pratique. L'immensité matérielle et la portée immense de ces réalisations ont entraîné une partie du monde artistique dans l'orbite des sciences et ont suscité, dans une autre partie, une bizarre fusion de la notion de précocité et de celle de progrès.
Car si la « précocité » est difficile à saisir, le progrès, lui, nous apparaît comme perceptible dans le changement. Du moins le croit-on, car si ce point de vue ne résiste pas à l'examen, son emprise irrationnelle est forte. Ainsi la nouveauté finit par être considérée comme un aspect essentiel de l'art. Tout grand art comporte néces-

4

5

Les citations du texte reprises en légendes par l'auteur expliquent le choix des illustrations.

1 *Vue de l'exposition de Pier Paolo Calzolari à la galerie Sonnabend, en septembre 1971. Tubes de néon, bougies et tapis de beurre.*
2 « *Les prophètes de l'Ancien Testament accomplissaient parfois des actes symboliques dont ils donnaient ensuite l'explication...* ». *Sarkis au cours d'une « action » sur le Pont des Arts. 1971.*
3 « *Quelques artistes voudraient nous présenter des phénomènes purs, ainsi Dan Flavin quand il utilise la lumière blanche* »: « *The nominal Three* ». *Tubes fluorescents. 1964.*
4 « *... des objets pris comme référence à une expérience personnelle de l'artiste dont le public ne peut rien savoir...* ». *Télémaque:* « *A la mort (La Montagne sacrée)* ». *120×120 cm. 1970.*
5 « *Les Nouveaux Réalistes exposent des objets quotidiens et appellent cela une « appropriation de la réalité* ». *Spoerri:* « *Restaurant Spoerri n° 5* ». *Assemblage. Objets sur bois. 70×70×10 cm. 4 novembre 1968.*

sairement quelque chose de neuf dans le fond, mais pour le percevoir, il faut une grande liberté et disponibilité du cœur. A défaut de cela notre société a choisi d'accepter sans sélection tout ce qui semble concorder avec le mythe de la recherche.

L'imagerie par laquelle la recherche scientifique a été romantisée, son iconographie vulgarisée qui représente une armée de chercheurs anonymes dirigés par quelques grands principes et arrivant enfin à la solution de quelque problème cosmique — ceci a également influencé la manière dont le public envisage et accueille la démarche et la fonction de l'art.

L'expérimental, l'ésotérique, l'étude du détail apparemment insignifiant, tout cela paraît magiquement juste parce que conforme au modèle sacré de la recherche scientifique.

Il apparaît qu'une partie non négligeable du monde artistique fonctionne aujourd'hui d'une façon qui évoque un peu le culte de l'avion cargo en Nouvelle-Guinée. Un tel rapprochement ne justifie aucun dédain, car dans les deux cas le comportement représente la tentative d'une société de répondre à une nouveauté écrasante, de la spiritualiser, de s'adapter et s'identifier à son immensité et sa puissance. Mais cela demeure néanmoins une névrose culturelle.

Cette influence dominante de la science est un des facteurs qui ont contribué à susciter le mouvement d'avant-garde dans sa forme actuelle — un phénomène social catalogué et reconnu.

S'il y a eu d'autres mouvements dans le passé exprimant une vision nouvelle de la position de l'homme dans le monde, l'avant-gardisme constitue le premier cas où un mouvement existe qui soit lui-même son propre but sans donner d'expression à une vision particulière. En effet, dans la perspective actuelle, cette vision se trouve repoussée vers un avenir utopique, un point de fuite situé à l'infini. Ainsi le mythe de la précocité de l'artiste a maintenant cédé le pas au progrès méthodique de l'avant-garde qui est observé et expliqué à chacune de ses étapes. Cela libère en même temps le public de ses obligations de conscience.

C'est ici que l'activité artistique coïncide avec la mode. Celle-ci est déjà un cycle de nouveauté fondé sur une quelconque convention saisonnière, mais dans le domaine de l'avant-garde on accède à un autre degré, puisque c'est la nouveauté elle-même qui devient la convention de base. Il faut que ce soit une nouveauté tout à la fois frappante et objectivement définissable — tout d'abord du fait même qu'il s'agit d'une convention, et ensuite parce qu'un aspect important de la nouveauté dans l'art de nos jours est qu'elle se propage facilement à travers les *média*. Une fois qu'on est informé qu'une galerie a été occupée par des chevaux, ou remplie de feuilles ou de terre, on sait aussi l'essentiel de l'événement et il n'est guère nécessaire d'aller voir sur place. Un mouvement artistique exprime une situation de civilisation. Il cristallise. C'est un milieu.

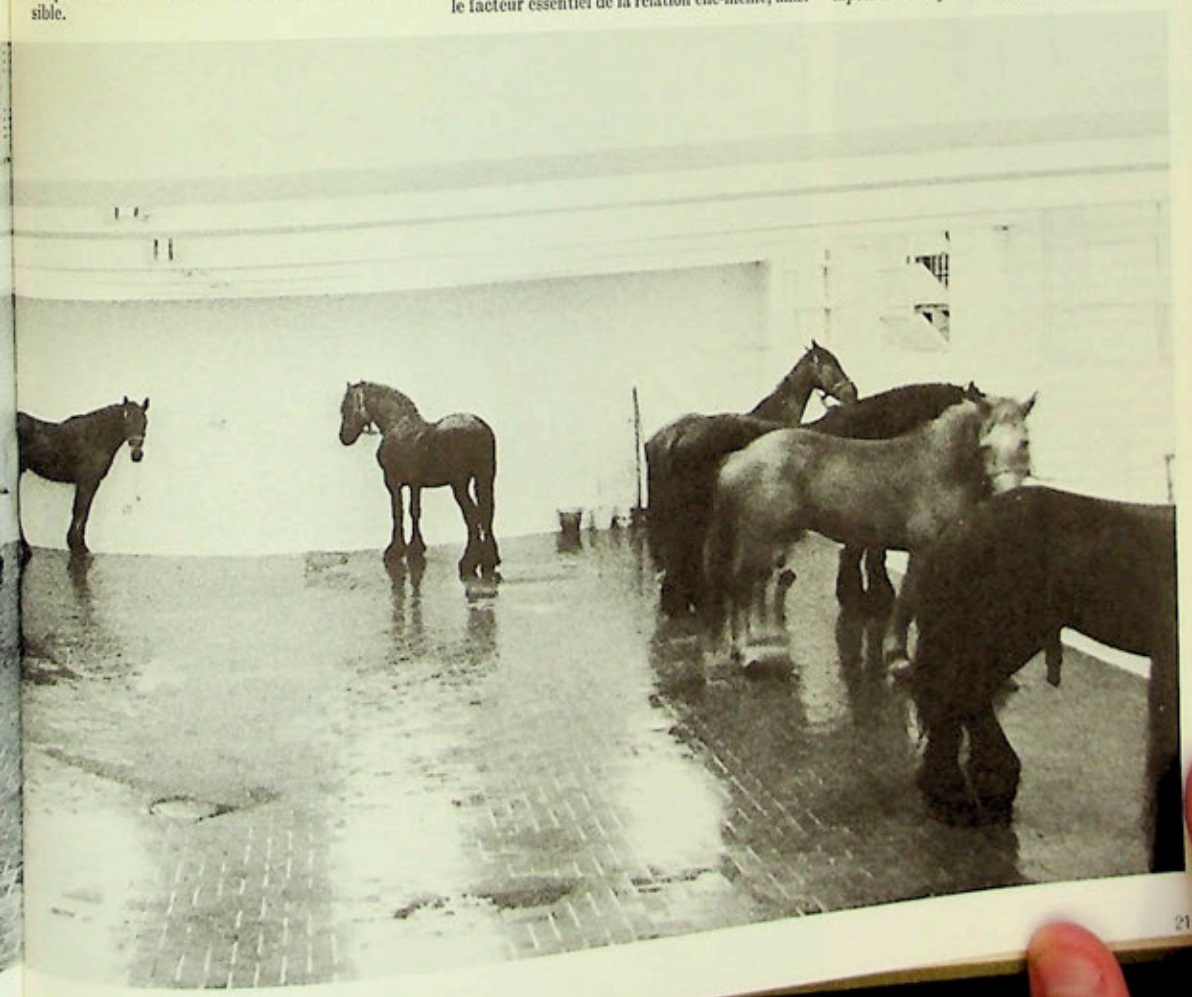
Il dirige l'attention de l'artiste vers certaines réalités, mais il n'a pas en lui-même un contenu artistique. Il apparaîtra significatif de façon rétrospective dans la mesure où des artistes individuels y ont trouvé les moyens de s'exprimer. Les valeurs artistiques durables du dadaïsme brillent à travers l'œuvre d'un Arp, par exemple, bien que cette œuvre n'ait en définitive rien de spécialement dadaïste. Quant au reste, sa portée est politique, sociale ou philosophique, et sa signification n'apparaît clairement que dans le contexte spécifique de guerre, de révolution et de fermentation sociale dans lequel il s'est développé.

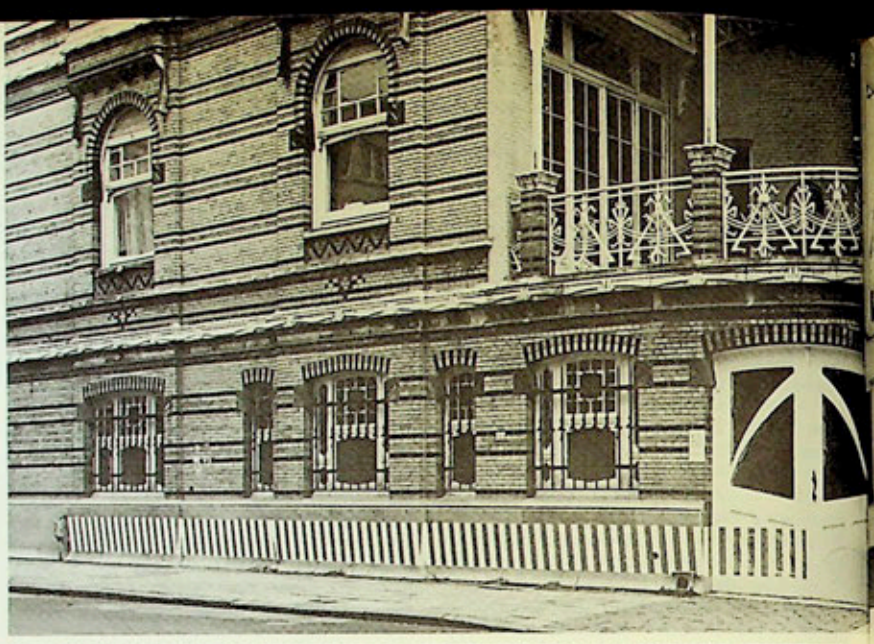
Ceux qui semblent poursuivre la ligne dadaïste de nos jours ne tiennent pas compte de cela. Ils supposent que si l'attitude dadaïste était significative en 1920, il n'y a pas de raison qu'il n'en soit pas de même aujourd'hui, et ils s'efforcent donc de multiplier les chocs qu'ils peuvent administrer à la société.

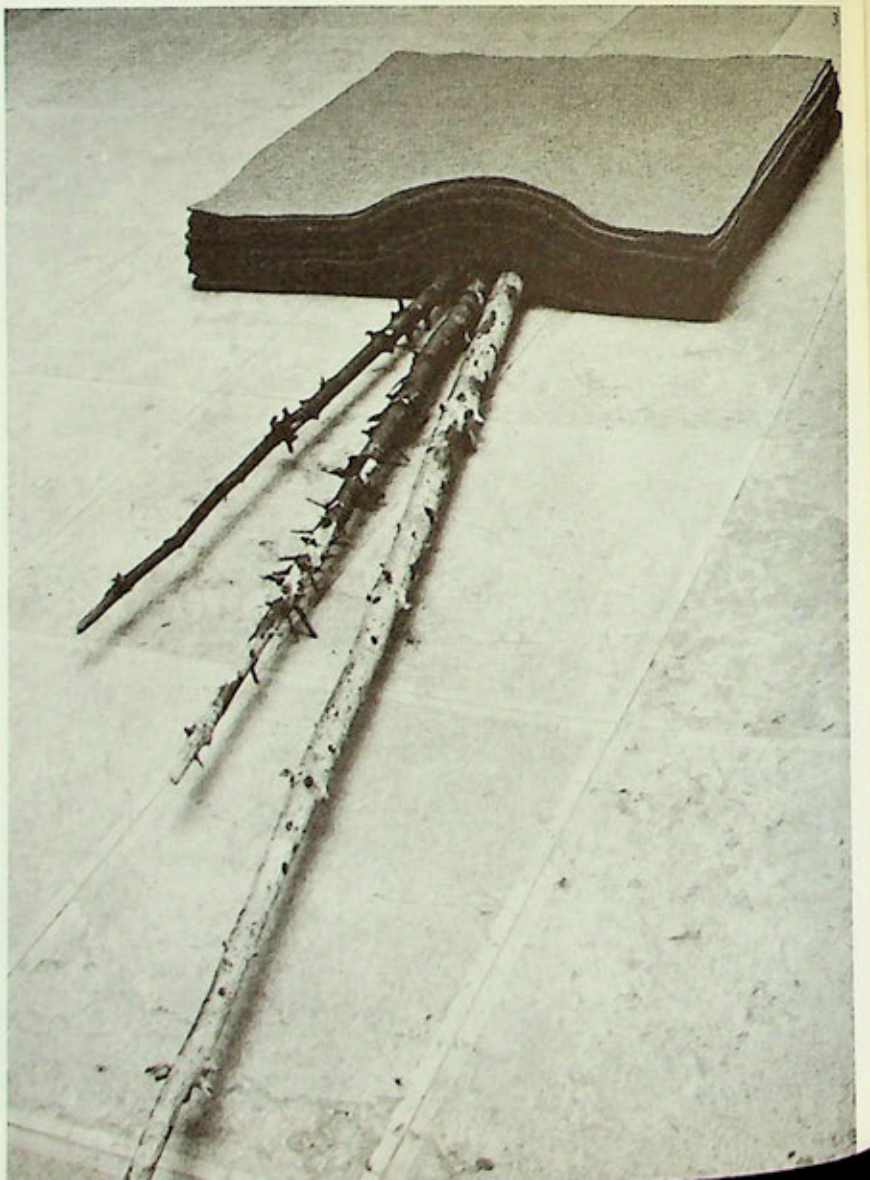
Or une gifle peut fort bien être humainement significative, généreuse et salutaire — ou tout simplement hygiénique — dans certaines circonstances bien précises, elle n'en est pas moins une forme de communication exceptionnelle. Il en est ainsi pour plusieurs raisons, la plus contraignante étant que la répétition amortit son effet. D'autre part, entre les années vingt et l'époque actuelle se dressent 35 millions de morts, les camps et deux bombes atomiques, toutes choses qui, parmi bien d'autres encore,

ont contribué à modifier les perspectives de la société et ses façons de réagir aux chocs.
Dans une société encore installée dans ses habitudes, les dadaïstes n'avaient pas trop de mal à faire enrager le monde. Plus tard les spectacles imaginés par Yves Klein alimentaient au moins les potins, mais aujourd'hui, il est significatif qu'un grand phallus flamboyant édifié par Tinguely devant la cathédrale de Milan ait suscité comparativement peu d'intérêt.
Même l'exhibitionnisme, autrefois jovial, semble avoir perdu sa jovialité, en partie sans doute parce qu'on est toujours assuré qu'il y aura quelque part un comité de professeurs pour l'accueillir avec de la limonade et des discours. Les dadaïstes utilisaient le choc pour susciter un doute dans l'esprit du spectateur. Ainsi fait le maître Zen dont la dialectique absurde (Disciple: « Qu'est-ce que le Bouddha? » Maître: « Trois livres de lin. ») vise à déclencher l'illumination du disciple.
Le Zen comporte une abondance de matériaux qui peuvent être précieux pour un esprit occidental, et ses paradoxes expriment des intuitions marginales qui apparaissent aussi dans la philosophie, la psychologie et la pensée scientifique occidentales. Il facilite le dépassement des structures signifiantes conventionnelles et formelles et l'accession à un niveau où l'on peut saisir, comme disaient les scotistes, l'ecceité des êtres, ce qui en eux demeure essentiellement intraduisible.
Mais le Zen, en sa qualité de discipline spirituelle, doit être considéré dans son contexte social. Il s'est développé dans une société dotée d'un code de conformité sociale puissant, pour ne pas dire étouffant, fondé notamment sur le concept de l'honneur. Le but de Zen était donc, en termes psychologiques, de stimuler le disciple afin qu'il fasse la découverte de sa propre spontanéité. Dans son contexte culturel, le Zen apporte un équilibre salutaire aux conditions existentielles. Mais on ne peut guère espérer de bons résultats en transportant tout simplement dans une culture autre quelques-uns de ses aspects les plus insolites.
En effet, comme le fait remarquer Alan Watts, dans une autre société, moins rigidement structurée, cela peut faire plus de mal que de bien, et l'usage qu'on en fait actuellement dans le monde artistique occidental tend à le transformer jusqu'à en faire, à la fois, un prétexte à jouer un quelconque tour de passe-passe sémantique pour épater les badauds, et une sortie de secours pour des artistes incertains d'eux-mêmes et de leur fonction.
En utilisant leur situation comme exposants dans une galerie afin d'assumer le rôle du maître Zen, ils imposent du même coup au spectateur celui du disciple, qu'il le veuille ou non. Mais, à défaut d'un contact personnel (et à supposer même qu'ils aient une quelconque compétence pour s'attribuer ce rôle didactique), ils éliminent le facteur essentiel de la relation elle-même, ainsi que le choix intuitif du moment juste qui donne précisément leur portée aux interventions du maître. (Un aphorisme Zen dit justement: ceux qui savent ne parlent pas, ceux qui parlent ne savent pas.) Ainsi ce qui demeure, et qui est exposé, fait parfois songer à une grimace sans visage.
Un aspect universel de l'avant-garde, dont le public dans une certaine mesure se sert comme critère pour l'identifier, est sa tendance à réduire l'œuvre d'art au rang d'objet, l'œuvre n'étant pas dès lors la représentation d'une réalité (au sens large) mais s'inserrant elle-même dans le monde « réel » comme un objet en soi et une partie objective de ce monde.
Ce choix peut être une conséquence de motifs fort divers et entre autres du sentiment que peut avoir l'artiste de l'actuelle futilité de vouloir étayer l'individualité sur des fragments d'un édifice du réel qui est en train de s'effondrer. Ainsi une chaussure peut être prise pour symbole, par exemple, de la sexualité, ou de l'énergie, ou d'une expérience personnelle de l'artiste dont le public ne peut rien savoir, ou bien elle peut être présentée comme une célébration de la réa-

« Une fois qu'on est informé qu'une galerie a été occupée par des chevaux, ou remplie de feuilles ou de terre, on sait aussi l'essentiel de l'événement. Il n'est guère nécessaire d'aller voir sur place ». Chevaux présentés par Kounellis lors de sa récente exposition à la galerie L'Attico de Rome.







lité, ou une protestation contre la répression ou une manière de proclamer que l'art n'a plus sa raison d'être. C'est ainsi que les Nouveaux Réalistes exposent des objets quotidiens et appellent cela une « appropriation de la réalité ». Joseph Beuys, quant à lui et selon ses commentateurs, utilise le feutre comme symbole d'énergie, Sarkis emploie le goudron dans le même but, Daniel Buren expose des bandes verticales vertes et blanches (largeur 8,7 cm) afin de faire savoir que l'art n'est pas libre mais qu'il est le privilège d'une société répressive. Jean-Pierre Raynaud expose des jauges rouges et blanches parce qu'il veut faire découvrir leur beauté et leur poésie.

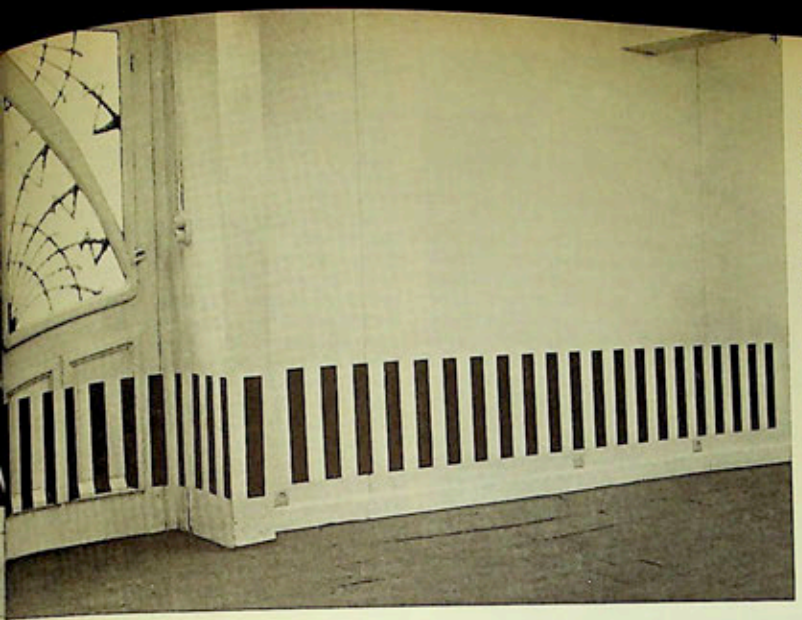
Les œuvres de certains peintres d'avant-garde sont des représentations, mais là aussi ce sont

1 *« Jean-Pierre Raynaud expose des jauges rouges et blanches parce qu'il veut faire découvrir leur beauté et leur poésie... » : « Mur 811 ». Polyester, émail et peinture. 100 × 75 cm. 1967.*

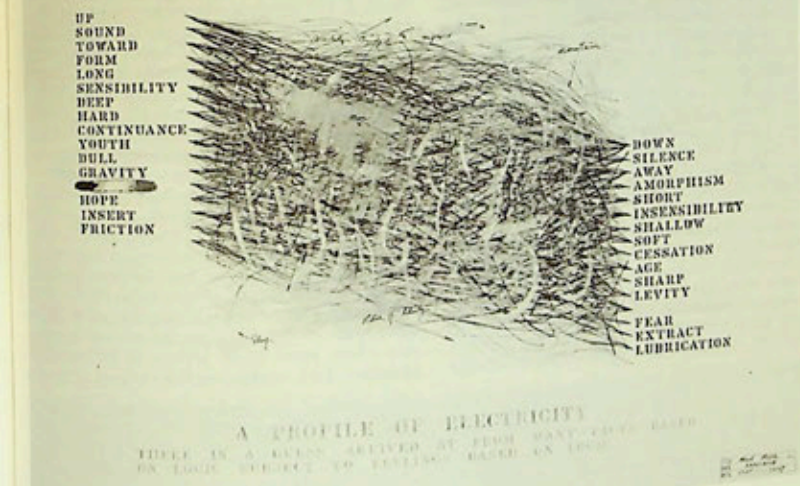
2 *et* **4** *« Daniel Buren expose des bandes verticales vertes et blanches afin de faire savoir que l'art n'est pas libre mais qu'il est le privilège d'une société répressive... » : L'une de ses créations à la galerie Wide White Space d'Anvers, en janvier 1969.*

3 *« Joseph Beuys, selon ses commentateurs, utilise le feutre comme symbole d'énergie... » : « Schneefall ». Plaques de feutre et branches de sapin. 23 × 120 × 363 cm. 1965.*

5 *Shusaku Arakawa : « Almost Stable n° 1 ». Huile, crayon feutre et métal argenté sur coton. 164,5 × 242,5 cm. 1967-1968.*



5



des représentations d'objets — d'idées schématiques d'objets — le plus souvent juxtaposés sans aucun rapport l'un avec l'autre. La tendance conceptualiste de son côté nous propose des concepts ou des actes mais, en les isolant et en les exposant ainsi, ils en font aussi, le plus souvent, des objets. Et l'objet, en soi et hors d'un quelconque contexte vivant, est absurde. Cette manière d'employer un objet ou une action symbolique pour souligner une idée ou produire un choc — ou pour sa valeur magique latente — apparaît déjà chez les prophètes quelques six ou sept siècles avant Jésus-Christ. Osée épouse une prostituée, Jérémie fracasse une jarre de terre pour signifier le sort de Jérusalem, Ezéchiel réunit solennellement deux bouts de bois pour annoncer la réunification d'Israël et de Juda. Ensuite chacun explique le sens de son action. Et ainsi fait-on également de nos jours dans la publicité. Il ne s'agit donc pas véritablement d'une nouveauté.

Ce recours à l'objet révèle également un malaise général et quelque peu primaire engendré par la suspicion que l'art représente une sortie de secours du réel, qu'il est une source de rêverie oiseuse et d'illusions. Certes une œuvre d'art — tout comme un nuage ou un mur quelconque — peut fournir des occasions de s'échapper de ce monde.

Mais dans son désir vertueux d'empêcher une telle chose, un artiste risque d'assumer une vocation en quelque sorte comparable à celle de Mrs Carry Nation qui pensait empêcher les Américains de boire en bouzillant les bars à coups de hache. Or qui peut prétendre dicter dans quelles dispositions les gens auront le droit de regarder son visage?

Selon une opinion répandue aujourd'hui, l'art doit avoir un rapport avec le réel. C'est ainsi que ceux qui ont une certaine idée sociale estiment qu'il doit servir à lubrifier les loisirs des masses, tandis que d'autres s'efforcent de retourner la conscience du spectateur vers sa propre réalité (comme le fait Arakawa en suggérant aimablement: *Veuillez penser à votre respiration en regardant ou en lisant ceci*), d'autres enfin veulent inciter le public à prendre conscience des structures sociales et économiques invisibles qui aliènent et informent nos existences. Assurément l'artiste doit considérer la réalité, et les plus grands ont toujours été ceux qui l'ont fait. Mais dans quelle mesure peut-on dire que la « réalité objective » soit réelle? Ou que les objets soient réels? Je ne crois pas qu'ils le soient. Pas en eux-mêmes. Ils sont nécessaires à la construction de la réalité, mais la réalité — qui est au-delà des conventions — ne peut être la vision de quelqu'un, et la position qu'il se donne en tant qu'être humain dans le monde. Elle devrait sans doute être la vision et la position de chacun, mais il est toujours possible d'abdiquer sa présence directe aux êtres pour ne les rencontrer que par l'intermédiaire d'une théorie ou d'une doctrine conçue par un autre.

Il n'y a d'entièrement objectif que le phénomène, mais il est inconnaissable en tant que tel. Car s'il remplit l'espace et le temps, il ne flamboie que là où une poussière de conscience le réfléchit. Et ce que nous voyons n'est toujours que la conscience et non le phénomène.

Quelques artistes aujourd'hui voudraient nous présenter des phénomènes purs — ainsi Dan Flavin, par exemple, quand il utilise la lumière blanche (il emploie les tubes fluorescents que l'on trouve dans le commerce). Ils échouent parce qu'ils cherchent ainsi à jouer à la Divinité ou au Hasard — alors que le spectateur sait fort bien qu'il y a plus qu'un phénomène pur devant lui et que cela a déjà été formé par la vision de l'artiste qui le propose.

D'ailleurs toute prétention à la pure objectivité est indéfendable et aucun artiste ne peut prétendre non plus que son œuvre soit le fruit du hasard, car c'est encore lui qui *choisit* d'utiliser le hasard.

La science donne sans doute l'impression de présenter une vue objective du réel. Mais là encore nous n'avons qu'une interprétation abstraite du monde des phénomènes inconnaissables à travers le langage conventionnel des appareils de mesure ou des mathématiques. Or même les appareils de mesure, comme nous le savons depuis Einstein, ne sont pas aussi immuables que nous aimerions le croire.

Chacun a la réalité qu'il choisit. La poursuite d'une quelconque « objectivité » dans l'art est donc une fiction, une convention nouvelle. L'objet pris en lui-même est précisément ce qui a le moins de réalité. Posé dans l'abstrait, sa platitude spirituelle le rend impénétrable, immobilise le spectateur et l'enferme dans ses incertitudes. Certains artistes espèrent, en l'utilisant, provoquer une insécurité telle que le public sera incité à examiner et à critiquer les structures mêmes de la culture qui l'environne. Mais leur démarche ne nous propose qu'un choix entre le monde étouffant et ambigu de l'objet, et le néant. Il existe assurément un tiers parti, un dialogue dans lequel l'œuvre apparaît comme la communication d'un point de vision — celle de l'artiste, mais celle aussi de son époque.

L'art représente le mouvement libre de l'esprit dans le vécu. Il ne saurait être codifié ni dirigé, car ou bien il sera le produit de la personnalité totale de l'artiste et, au-delà de lui, du monde qui est le sien, ou bien il ne sera qu'un faire semblant. Même s'il est possible de dire que l'art a un but, ce ne pourrait être celui d'offrir des certitudes et des points fixes, car il s'agit plutôt de provoquer chez le spectateur un mouvement intérieur qui réponde au mouvement d'un monde toujours changeant parce que vivant.

coup d'œil sur les EXPOSITIONS de la saison

Rembrandt et son temps

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts.
23 septembre-21 novembre 1971

Organisée à l'occasion du XXVe anniversaire de la signature de l'accord culturel belgo-néerlandais, l'exposition de *Rembrandt et son temps* qui vient de défrayer la chronique par le déplorable et spectaculaire vol de la *Lettre* de Vermeer (retrouvée mais dans quel état?... Par quelle aberration « gauchisante » certains milieux ont sur le moment jugé avec quelque sympathie sentimentaliste le geste irresponsable mais infiniment scandaleux et dangereux d'un illuminé ou qui se fit passer pour tel...? N'est-il pas temps de rappeler que les tableaux de musées sont le bien de tous, notion infiniment démocratique?) cette exposition, donc, mérite aussi d'être considérée sur le plan pacifique de l'histoire de l'art. Un Français ne manquera donc pas d'apprendre avec envie que cette manifestation a été offerte par le Crédit Communal de Belgique; c'est comme si chez nous, soudainement, la B.N.P., la Société Générale ou le Crédit Agricole payaient au Louvre une belle exposition... On croit rêver: heureuse et non plus pauvre Belgique, pour contredire le poète.

A partir de ce pur prétexte diplomatique, MM. Hoetink et Van Thiel, conservateurs des musées de Rotterdam et d'Amsterdam, ont dressé un panorama très varié et fort neuf de la peinture néerlandaise du XVIIe siècle.

Le parti choisi et les résultats sont au fond assez comparables à ceux de l'exposition du Petit Palais, le *Siècle de Rembrandt*, ouverte durant l'hiver 1970 bien que cette dernière manifestation ait été d'une ampleur beaucoup plus affirmée (241 tableaux à Paris contre 120 à Bruxelles). Mais dans les deux cas, on sentait la volonté de rompre avec les anthologies faciles, soi-disant adaptées au « grand public » (mais qui a jamais défini ce monstre culturel?). Bien des nouveautés acquises par l'érudition des dernières années étaient divulguées ici: le Hals coupé en deux avant 1829 et tout récemment reconstitué par Seymour Slive qui rend enfin leur véritable signification aux *Enfants à la chèvre* du musée de Bruxelles: extrémité droite d'un vaste portrait de famille incomplètement conservé dans la collection du vicomte Boyne en Angleterre; l'éblouissante figure de femme de Gand, spectaculairement rendue à Paulus Bor par le regretté Gudlaugsson alors qu'il était attribué à Salomon de Bray; le Keyser de Tarbes déjà montré l'an dernier à Paris mais confronté avec son pendant masculin du musée de Richmond. A côté des ténors (Hals, Rembrandt, Hobbema, Vermeer) figuraient quantité de noms moins connus mais qui n'en frapperont que mieux l'attention du public, le choix étant facilité par un assez grand recours aux collections privées des Pays-Bas, fort riches comme l'on sait en peintures nationales (pour ne pas dire trop exclusivement orientées en ce sens). Ou bien l'effort avait porté sur la qualité et la nouveauté du choix: si l'on connaît bien les œuvres prêtées par les musées, il était agréable de découvrir le Van der Ast de la collection Russel ou le Boschaert de Wetzlar, le Coorte de l'orphelinat de Zierikzee ou les étonnants *Pigeons* de Jacomo Victors de Hambourg — et suggestif de ne pas limiter notre connaissance de la nature morte à Claez et Heda, en nous proposant des noms moins fréquents comme celui de Floris van Dyck (Harlem) et David Bailly (une capitale *Vanitas* récemment achetée à Londres après avoir figuré pendant des années dans la collection Consemaker à Bailleul: un bon tableau de plus qui a quitté la France ces dernières années!), Goltzius, Jacob de Gheyn et Cornelis van Haarlem ouvraient triomphalement l'exposition sur une mise en valeur du maniérisme utrechto-harlemois; ainsi le caravagisme était-il traité avec l'un des plus beaux Terbrugghen qui se puissent voir, l'*Annonciation* du petit musée de Diest, bouleversante de naïveté tendre et de couleurs séraphiques. Dans le paysage, notre vision était singulièrement enrichie et renouvelée grâce à Lastman dont le *Tobie et l'ange* de Leeuwarden représente une meilleure version, mais trop nettoyée, du tableau de Budapest (et l'on oublie souvent de considérer Lastman en tant que paysagiste), grâce à de petits noms spécialisés mais ravissants comme Mancadam et Van Geel qui manquaient à l'exposition de Paris; de même, il n'est pas fréquent de rencontrer un paysage de l'élève de Rembrandt, Gerbrand van den Eeckout (coll. Russell, signé et daté 1663), un bon document à rapprocher de Roghman et Doomer; Isaac van Ostade avec une *Halte d'auberge* d'une collection allemande faisait excellente figure et devrait réhabiliter un artiste qui a perdu injustement de son fabuleux renom aux XVIIIe et XIXe siècles; en revanche, le Post du Mauritshuis plat et brutal, n'est qu'une image: pourquoi ne pas le reconnaître et pourquoi s'évertuer à montrer Post en toute occasion: les vrais peintres exotiques ou tout au moins étranges, et par là même créateurs d'exotisme à force d'étrangeté, étaient ailleurs: du côté des italianisants bien sûr, enfin rendus à leur vraie valeur depuis la mémorable exposition d'Utrecht en 1965, à savoir Pynacker avec le tableau de Bonn, Asselyn avec l'un de ses chefs-d'œuvre de l'Académie de Vienne, d'une cristalline lumière aux effets féeriques (saluons au passage la publication d'une importante monographie de Charlotte Steland-Steef où manque cependant l'incroyable *Bœuf* de Nîmes, une des révélations de l'exposition du Petit Palais), Hendrick-Cornelisz Vroom enfin et surtout, artiste déterminant dans la formation de Jacob van Ruisdael mais vrai poète des frondaisons découpées sur des ciels translucides comme dans une œuvre maîtresse exposée à Bruxelles et qui se tient entre un Wright et un Friedrick quant à l'effet de mystère poétique de la nature (fig. 2). Dans une veine semblable, signalons un Van der Hagen d'une précision surprenante qui en fait tout le charme, avec des lumières et des eaux figées, la *Vue de Maastricht* de la collection Van der Haagen-Vriezenveen. De même un effort particulier avait été fait en faveur des peintres de genre sans doute parce qu'ils intéressent beaucoup les historiens d'art néerlandais d'aujourd'hui, préoccu-

1 *Bylert: « Vierge à l'enfant ». Dijon, Musée Magnin.*
2 *Cornelis Vroom: « Paysage ». Bois. 50×67,75 cm. Wassenaar, coll. J. H. de Koster Exposition « Rembrandt et son temps », au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.*

pés à juste titre de l'analyse exacte du contenu iconographique et culturel des tableaux: aussi montrait-on des raretés comme une *Joyeuse Compagnie* d'Isaac Elyas (1620), le seul tableau connu du maître ou presque, et le *Banquet* d'Esaïas van de Velde de 1614 (Mauritshuis) au luxuriant paysage dans la pure tradition flamande des Govaerts et des Savery. Une des surprises de l'exposition était la riche et très convaincante section consacrée à Steen dont les talents de coloriste s'imposaient plus clairement que d'habitude. Bien des chapitres intéressants de la peinture néerlandaise étaient évoqués avec justesse, en relation même avec le cours des études actuelles: ainsi faisait-on un sort remarqué aux élèves de Rembrandt d'où se détachaient Nicolaes Maes (son chef-d'œuvre de 1657, l'*Ecouteuse* revenu en Hollande et à présent au musée de Dordrecht) et surtout Bol dont les talents de peintre d'histoire étaient brillamment soulevés par un *modello* assez peu connu du grand public car exposé dans un musée peu fréquenté, l'Amsterdam Historisch Museum (l'*Intrépidité de Caïus Fabricius dans le camp de Pyrrhus* — le grand tableau de l'Hôtel de Ville d'Amsterdam, lui aussi très peu visité du public).

Ainsi la tendance néo-classicisante n'était-elle pas oubliée, qui s'illustrait à l'exposition depuis Bylert (la Vierge de Brunswick) jusqu'à Lairesse, nom jadis honni mais qui revient rapidement à la mode: de Lairesse justement on aura intérêt à rapprocher, ne serait-ce que pour le coloris, le curieux *Dédale et Icare* de Lievens (musée de Wiesbaden) qui a pu être attribué aussi à Flinck et qui signifie la parfaite adoption d'une peinture d'histoire académique en Hollande vers le milieu du siècle. A propos de Bylert, si proche parfois de Champaigne et d'une dignité plastique à la française (d'où l'attribution de la Vierge de Brunswick à Vouet, maintenue si longtemps — plus tard on avança encore les noms de Champaigne et même de La Hyre), nous voudrions par comparaison rendre à l'artiste utrechtois une *Vierge à l'Enfant* (fig. 1) récemment sortie des réserves du musée Magnin à Dijon où elle était attribuée jusqu'ici à Erasmus Quellinus: mais peut-on encore qualifier de « caravagesque » un peintre aussi froid, aussi ferme et en un mot déjà si « classique » que ce Bylert-Champaigne! C'est redire au passage l'imperfection et l'insuffisance de toutes les classifications toujours trop grossières, sommaires et par là nécessairement provisoires.

Si nous terminons ce bilan flatteur et favorable de l'exposition de Bruxelles sur la contre-nuance d'un regret, ce serait, indépendamment d'inévitables lacunes sûrement connues des organisateurs (pourquoi aucun Bramer, pas de Benjamin Cuyp ni de Poelenburgh, ni de Breenbergh), la trop mince contribution des collections belges à cette exposition: il y a partout des tableaux hollandais mais on connaît peu ceux de la collection Wilson au Musée Historique de la Ville de Bruxelles et pour représenter un passionnant absent comme Knupfer, pourquoi ne pas avoir sorti du musée de Liège son *Lazare et le mauvais riche*, si utile à comparer avec le Metsu de Strasbourg sur le même sujet? Quant au catalogue, s'il contenait un brillant et très utile essai d'Elisabeth de Jongh sur le réalisme apparent et le symbolisme dans la peinture hollandaise du XVII^e^ (Jongh, qui professe à Utrecht est à l'heure actuelle en Hollande le chef de file d'une remarquable école d'iconographes accomplissant un salubre travail de déchiffrage des symboles qui limitera les dangers d'une analyse pseudo-sociologique ou littéraire de la peinture), s'il a le mérite d'être économique, joliment illustré et d'un format maniable, du moins est-il bien sommaire dans ses commentaires, sans références bibliographiques détaillées et ne saurait constituer un véritable instrument de travail. N'est-il pas nécessaire parfois de suivre une voie peut-être moins flatteuse à l'égard du public mais plus scientifique, plus exigeante et sans doute plus féconde pour qui veut, au-delà d'une agréable visite, s'instruire, apprendre et finalement mieux comprendre et mieux goûter les profondes beautés de la peinture ancienne.

Jacques Foucart

3 *Rembrandt: « Cavalier-squelette ». Dessin à la plume. Musée de Darmstadt. Exposition « Dessins du Musée de Darmstadt » au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre.*

Dessins du Musée de Darmstadt

Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.
Novembre 1971

Que peut-on dire d'une exposition comme celle des dessins du Musée de Darmstadt au Louvre, sinon qu'elle est très belle et qu'il faut la voir? Du moins qu'il s'agit d'un grand fonds de dessins peu connu des savants et presque pas du tout du public. Un coup d'œil au catalogue permettra de voir que beaucoup des dessins exposés, même certains très importants, sont inédits. Un coup d'œil aux dessins convaincra que leur obscurité les a protégés des dommages du temps. A quelques exceptions près, comme une étude de Corrège pour la coupole de la cathédrale de Parme, dont l'importance ne fait pas oublier le mauvais état, ces feuilles sont d'une fraîcheur incroyable. L'état intact de la *Vue de forêt* d'Albert Cuyp permet d'apprécier sans réserve la richesse et la subtilité des couleurs de ce petit tableau à l'aquarelle, sans ces efforts de restauration mentale que demandent malheureusement tant de chefs-d'œuvre anciens. Ce thème rare chez Cuyp, comme l'indique le catalogue, peut-être justement parce qu'il est rare, est traité avec un naturel et une intensité troublants. Une *Femme nue* d'Adrien van de Velde, dessin flatteur par le traitement chaleureux de la sanguine et le jeu des lumières, mais en même temps d'une terrible exactitude, un *Cavalier squelette* de Rembrandt, fantastique dans tous les sens du mot, on ferait une longue liste de dessins de premier ordre. Il y a en fait peu de feuilles indifférentes. Et si un *Groupe d'anges* de Trometta peut sembler un peu faible dans cette compagnie, on comprendra qu'on ait présenté un dessin certain de cet artiste.

Le catalogue de Gisela Bergsträsser est bien fait et sera utile. L'introduction retrace brièvement l'histoire de la collection dont le noyau est constitué par 1450 dessins cédés en 1812 par le duc de Dalberg à Louis I^er^ de Hesse qui légua ses collections à l'Etat hessois en 1821. Dans les notices, on aurait parfois aimé quelques renseignements supplémentaires. On indique bien que le superbe dessin de Fra Bartolomeo, *Les quatre évangélistes*, provient de la collection de Vasari, mais il fallait ajouter que l'encadrement architectural était dessiné par Vasari, ce dont le public moins averti ne se rend peut-être pas compte. Quant aux érudits, ils auraient aimé savoir que la feuille du *Libro* de Vasari (l'album où il montait les dessins de sa collection) ayant été découpée, la banderole portant l'attribution à Lorenzo di Credi est rapportée. Mais très vraisemblablement elle appartient bien à la feuille, et cette attribution à Lorenzo d'un dessin pour nous si caractéristique de Fra Bartolomeo mériterait sans doute un mot de commentaire.

Les attributions proposées ou retenues par M^lle^ Bergsträsser m'ont semblé en général raisonnables. Dans ce que je connais un peu, à propos d'un *Crucifiement* (n° 74), elle a bien raison de dire qu'il reste très difficile de faire le tri entre les dessins des deux Jean Cousin. En fait, bien que le dessin appartienne sans conteste à ce qu'on peut appeler le « groupe Cousin », faut-il nécessairement choisir entre le père et le fils? Il a pu y avoir d'autres artistes très proches, et je me demande s'il ne faut pas être plus prudent encore que M^lle^ Bergsträsser.

Ces réserves sont presque pour la forme, et l'exposition est une indiscutable réussite. On n'a présenté ici que des dessins antérieurs à 1800. Qu'il serait utile aux Parisiens de voir un choix de dessins allemands du XIX^e^ siècle, presque inconnus ici, et dont Darmstadt a aussi une belle collection!

Henri Zerner

Venise au XVIII[e] siècle

Orangerie des Tuileries
21 septembre-29 novembre 1971

On discute plus que jamais, et on discutera longtemps, de l'utilité des expositions. On évalue le coût, et les risques, que présentent les transports de tableaux par rapport aux frais qu'entraîneraient des voyages organisés systématiquement pour les étudiants en histoire de l'art et leurs professeurs. On se demande pourquoi, simplement, déplacer à l'Orangerie les huit merveilleux Guardi que chacun peut voir, à deux pas, dans les nouvelles salles de l'aile de Flore. Ici, la réponse est facile: l'exposition a permis de présenter côte à côte les douze tableaux composant la suite des « Fêtes vénitiennes », dispersés au début du XIX[e] siècle, en empruntant aux musées de Bruxelles, de Nantes et de Grenoble les quatre toiles qu'ils conservent.
Rappelons d'autre part que l'exposition « Venise au XVIII[e] siècle » était placée sous l'égide du Comité Français pour la Sauvegarde de Venise.
Quel autre thème aurait permis d'évoquer plus intensément la splendeur et le charme, la fragilité aussi, de cette survivance miraculeuse — de ce mirage — qu'il nous appartient de préserver?
Que ce soit le sujet choisi, le but de cette manifestation, la clairvoyante érudition ou l'obstination persuasive de M. Michel Laclotte et de ses collaborateurs, les collections privées se sont ouvertes. Grâce à elles, l'épanouissement privilégié que la peinture connut alors sur la lagune était présenté à l'Orangerie avec des accents, des nuances, et une densité, que les seuls musées n'auraient pu nous montrer de façon aussi convaincante. Si l'exposition a fait sentir que le Louvre manque de chefs-d'œuvre de Canaletto, de Bellotto, n'est-ce pas une constatation stimulante pour les responsables des achats dans les Musées Nationaux, pour les Amis du Louvre ou pour tout autre donateur en puissance? Un résultat plus immédiatement positif, propre aux confrontations de ce genre, est la mise à jour perpétuelle des attributions, des filiations entre artistes, des influences qu'ils ont subies à telle ou telle époque de leur carrière. Le catalogue établi par Pierre Rosenberg pour les peintures est à cet égard une démonstration parfaite. Il permet aussi de remarquer, par la provenance des tableaux, quelle a été en France l'attitude des amateurs vis-à-vis de la peinture vénitienne. Canaletto n'y connut pas la vogue que le Consul Smith lui assura en Angleterre. L'exposition réunissait pourtant douze toiles de lui, deux venant du Musée Cognacq-Jay, deux du Musée Jacquemart-André, les autres de collections particulières. Guardi, représenté par vingt-neuf tableaux, — y compris les douze « Fêtes vénitiennes » — fut mieux apprécié, et plus tôt: les deux « Vedute » d'Albi et de Toulouse ont appartenu au cardinal de Bernis, qui fut ambassadeur à Venise de 1751 à 1755. Quant à Piazzetta, il a été à peu près ignoré, et même spolié, puisque l'*Enlèvement d'Hélène* (fig. 4) du Musée Granet a été longtemps attribué à Pierre, ou au peintre aixois Dandré-Bardon. On a ensuite proposé pour cette toile le nom de Tiepolo. Mais un dessin récemment publié, conservé dans une collection privée de Venise, confirme pleinement aujourd'hui l'attribution à Piazzetta.

4 *Giambattista Piazzetta: « L'enlèvement d'Hélène » (détail). Toile, 235 × 180 cm. Aix-en-Provence, Musée Granet. Exposition « Venise au XVIII[e] siècle », à l'Orangerie des Tuileries.*

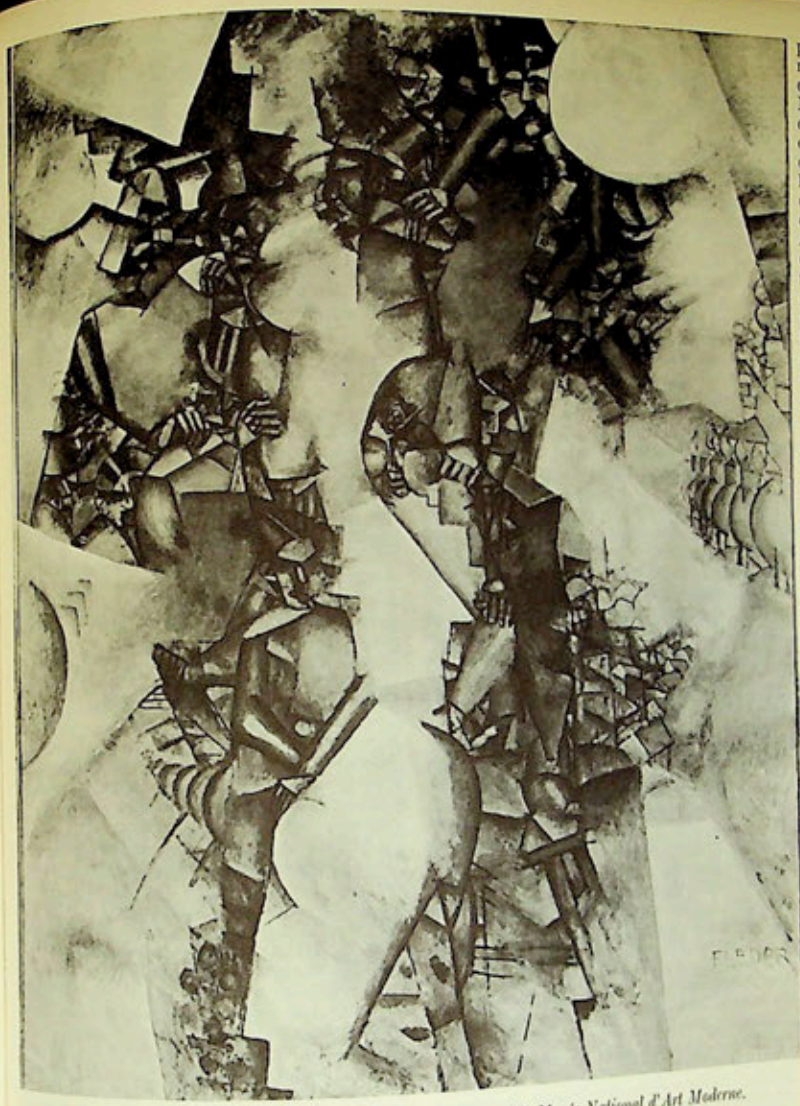
Dans la section « dessins », l'apport des collections privées n'était pas moins substantiel, pour Guardi et les deux Tiepolo surtout, mais le Louvre fournissait une contribution importante avec des feuilles qui, par leur origine, témoignaient de l'intérêt de certains connaisseurs du XVIII[e] siècle pour des artistes dont les peintures étaient encore fort peu connues en France, tels les Fontebasso, les Diziani, les Marco Ricci, les Piazzetta de la collection Mariette. Les prêts des musées de province, de l'Ecole des Beaux-Arts, de l'Institut Néerlandais (collection F. Lugt) ont donné à cette partie de l'exposition réalisée par Roselyne Bacou, l'éclat et la variété indispensable à une juste mise en lumière de ce qui fut l'art de Venise au XVIII[e] siècle. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale avait seul assumé la même tâche pour les gravures, avec les séries bien connues des « Vedute » de Canaletto et des « Caprices » de Tiepolo auxquelles s'ajoutait une brillante parenthèse vouée à un Vénitien transfuge mais non relaps, Piranèse.

M.-G. de La Coste-Messelière

Fernand Léger

Galeries Nationales du Grand Palais.
Octobre 1971-janvier 1972

Continuant la série d'expositions rétrospectives consacrées, selon une phrase de Jean Leymarie, « aux meilleurs artistes contemporains », et amorcée avec celles de Picasso, Chagall et Matisse dans les Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, le Ministère des Affaires Culturelles présente depuis le mois d'octobre un hommage renouvelé à Fernand Léger (1881-1955). Cet hommage pourrait être considéré comme superfétatoire, car en juin 1956, au lendemain de la mort de l'artiste, le Musée des Arts Décoratifs avait présenté sous la sérieuse direction de François Mathey une très belle rétrospective comprenant 220 œuvres du peintre. De tous points de vue, cette exposition fut infiniment plus riche, plus vraie et plus mémorable que le méli-mélo surabondant offert par Jean Leymarie. Mais par ses défauts, ou plutôt par l'effet provocateur qu'il produit sur un véritable admirateur de l'œuvre de Léger, à cause du choix des œuvres et de leur présentation, cet hommage raté peut fournir une excuse pour discuter de certaines critiques que j'opposerai aux conceptions malencontreuses des organisateurs de plusieurs expositions de ces dernières années.
Les autorités ministérielles se révèlent sur le tard pour honorer les maîtres de l'Ecole de Paris, et en particulier les quelques très grands peintres d'origine purement française, qui ont fait la gloire de Paris en tant que capitale artistique de l'Europe occidentale pendant la première moitié du vingtième siècle. Il eût mieux valu, pour les besoins de notre culture et de notre soi-disant civilisation, organiser cette série d'expositions il y a quarante ans. Cela aurait permis au public de digérer progressivement la nouveauté et la complexité de l'art de nos maîtres, de sorte que l'on aurait pu aboutir, dans ces dernières années, à de grandes rétrospectives posthumes soigneusement sélectionnées qui auraient présenté, par l'élimination de tout ce qui serait mineur ou superflu, la quintessence de chaque œuvre.
Mais il en a été autrement. Cherchant désespérément à faire amende honorable pour l'inertie et l'insouciance de la bureaucratie artistique des deux dernières générations, l'Etat a choisi d'affirmer aujourd'hui une conception de gloire et de grandeur par des hommages qui sont censés s'imposer par leur masse plutôt que par la qualité des œuvres exposées. Près de 800 œuvres par Picasso, 450 œuvres par Chagall, 250 œuvres par Matisse, et maintenant près de 400 œuvres par Léger nous ont été offertes dans les Galeries du Grand Palais en moins de cinq ans. Même les amateurs les plus informés sortent d'une telle confrontation assommés par un excès qui, loin d'apporter une révélation et d'encourager le spectateur à apprécier l'invention et les subtilités plastiques de l'artiste, l'empêche de se fixer sur les œuvres majeures et finit par lui inspirer un sentiment de satiété.
Pour Jean Cassou, auteur de l'admirable préface au catalogue, la vraie *grandeur* de Léger « pour s'exprimer à son aise, nécessite de vastes portions d'espace ». Cela signifie, et Cassou le précise, que pour se révéler dans toute leur grandeur formelle et rythmique, c'est-à-dire leur grandeur plastique, les compositions de Léger appellent de grandes surfaces murales. Elles cherchent une expansion inévitable. Pour le malheur de notre époque, la réponse à cette aspiration de la part des autorités autant que des amateurs n'a été que « plutôt intermittente et sporadique », ce qui explique le fait que Léger s'est trouvé obligé, pour des considérations d'ordre matériel et pratique, à se restreindre à des toiles de format limité. Mais cela n'implique pas pour autant que les peintures de Léger — du moins à partir de 1919 — puissent être considérées comme des tableaux de chevalet. Au contraire, devant chaque toile encadrée, il faut toujours se l'imaginer libérée de toute contrainte, « s'expansionnant » et se fixant sur un pan de mur pour y animer l'espace environnant. Y a-t-il un argument plus fort en faveur d'un accrochage qui écarte au maximum les toiles l'une de l'autre pour laisser autour de chacune la « vaste portion d'espace » propre à son épanouissement naturel?
Pourtant Jean Leymarie, Commissaire Général de l'exposition, tout en commentant avec admiration ces idées de Cassou, a choisi d'opérer dans un sens contraire. Il a tapissé toutes les surfaces avec des œuvres accrochées pêle-mêle et par centaines. Or les galeries nouvellement construites à l'intérieur du bâtiment hideux qu'est le Grand Palais sont mal conçues pour des expositions de peintures, mal disposées, ingrates et déplaisantes de proportions. Peut-être — cherchons une excuse aimable — Leymarie a-t-il voulu camoufler leur laideur en les « meublant » de contrastes de formes et de couleurs fortes et beuglantes. Mais alors on se demande pourquoi il a voulu s'arroger une enfilade supplémentaire de salles rarement employées si c'était pour les tapisser de la même manière. Il en résulte que l'exposition Léger produit dans ces galeries un effet à la fois désordonné et manquant de dignité. Le plus grave est que cette désastreuse démonstration rendait impossible toute manifestation du sens de la grandeur tant chez Léger l'homme que dans sa peinture si riche de vitalité.
Leymarie semble avoir confondu la méthodologie d'un cours d'histoire de l'art avec celle d'une exposition rétrospective, sans se rendre compte des besoins du public pour qui ni l'une ni l'autre ne peut atteindre son but si elle se transforme en démonstration de masse. Du moins Leymarie a-t-il cherché l'esprit de grandeur dans la répétition et dans le kilométrage de toile peinte. En bien, et trop souvent en moins bien, tout était étalé devant nos yeux, de crainte, dirait-on, que le public ne fût pas pleinement informé de chacune des étapes de Léger, de ses



5 *Fernand Léger : « La Noce ». Toile, 257 × 206 cm. 1911-1912. Musée National d'Art Moderne. Exposition « Fernand Léger » au Grand Palais.*

accrochages avec tel ou tel motif, de sa méthode de travailler en série, même de ses lubies. Les fumées, les maisons et les toits de la ville, les figures statiques ou en marche, les contrastes de formes, les soldats dans les tranchées, les éléments mécaniques, les remorqueurs, les paysages animés, les compositions murales abstraites, les clés, les cartes à jouer, les arbres, les fleurs, les vaches et les papillons, les plongeurs, les acrobates, les musiciens, les cyclistes, les loisirs, les constructeurs et finalement les figurants du cirque. Chaque élément constitutif a servi d'excuse pour composer un nouveau groupement. Ainsi par exemple se trouvaient réunis 54 peintures, gouaches et dessins ayant rapport aux *Constructeurs* (1950-51), et 44 à la *Grande Parade* (1945-54). Dans le même esprit de générosité, on avait également accroché 4 *Remorqueurs* (1918-23), 9 céramiques (1950-55) inutiles et, dans la demi-obscurité d'un entresol, 28 études insignifiantes pour un malheureux portrait de Mme Chester Dale (1940), dont l'original n'était pas exposé. En effet, il semble que rien ne manquait non plus les bronzes coulés depuis la mort de l'artiste dans les moules de ses céramiques, des vitraux, des mosaïques et des tapisseries, œuvres posthumes également, quoique basées sur des gouaches vraies, dont en aucun cas (puisqu'il s'agit de fabrications) on n'aurait pu justifier la présence.

A mon sens, il ne serait donc pas exagéré de reprocher à cette exposition, prétendant à l'hommage rétrospectif, d'être composée d'un pullulement de petites expositions démonstratives accolées plutôt que véritablement intégrées pour former un ensemble gigantesque. Par contre, si l'on s'était contenté d'une exposition de dimensions plus modestes où chaque pièce aurait été sélectionnée pour sa valeur propre d'œuvre majeure, quel spectacle éblouissant n'aurait-on pas pu présenter!

Pour trouver 200 peintures à accrocher, Jean Leymarie a dû souvent accepter le tout-venant, affaiblissant ainsi la force de l'effet général. Il aurait été préférable pour Léger de limiter l'exposition à 80 toiles. Il eût fallu, pour donner son sens véritable à l'exposition, s'assurer d'emblée de la présence de certains chefs-d'œuvre évidents qui manquent au Grand Palais: *Nus dans une forêt* (1910), *Trois figures* (1911), *Les Fumées sur les Toits* (1912), *Les Hommes dans la Ville* (1919) et *La Baigneuse* (1931). Une exposition de grande classe orchestrée autour de ces œuvres primordiales, venant s'ajouter aux plus importants et meilleurs éléments de l'ensemble présenté, n'aurait certes pas manqué de révéler, comme le souhaite si ardemment Jean Leymarie, une «grandeur inséparable d'une évidente et triomphante *splendeur* directement accessible à tous, si ne l'offusquait encore le voile tenace de la routine et des préjugés visuels ».

Néanmoins, le Commissaire Général semble se féliciter dans sa préface d'avoir volontairement gonflé cette exposition et encouragé ces tristes préjugés en inaugurant « une salle supplémentaire au parcours habituel... pour le déploiement des deux dernières et vastes compositions, chacune avec le cycle d'études et de variations qui s'y rattache ».

A chaque instant, Leymarie a compliqué la tâche du visiteur qui va au Grand Palais peut-être pour s'instruire plutôt que pour y chercher des joies esthétiques. Interrompant la suite chronologique, il a accroché des tableaux partout, même dans les cages d'escalier, dans des angles noirs, dans des simili-donjons et dans des lieux de passage mal éclairés. Dans les salles, on a rarement le recul nécessaire pour pouvoir étudier à leur meilleur avantage les très grandes toiles, qui, au lieu de dominer les murs en longueur, se trouvent à l'étroit sur des cloisons en ailes ni assez larges ni assez hautes. Et celles-ci sont en outre serrées entre deux panneaux de mur, chacun couvert de tableaux d'un tout autre ordre. Il n'y a d'espace nulle part et aucun repos pour l'œil. En outre, le manque de sensibilité visuelle des commissaires fait voisiner dans l'accrochage des toiles présentant des différences de format écrasantes ou des différences on ne peut plus désobligeantes entre les gammes de couleur. Ayant subi l'épreuve d'une visite à cette exposition, Apollinaire ne se serait certes pas senti en mesure d'énoncer son éloquent hommage: « Quand je vois un tableau de Léger, je suis bien content. »

Rien ne m'aurait donné plus de plaisir, en tant que vieil ami de Fernand Léger et ardent défenseur de son œuvre, que de pouvoir féliciter Jean Leymarie et ses assistants d'avoir révélé à la génération actuelle l'œuvre de ce grand artiste dans toute sa clarté, sa pureté et sa véritable grandeur picturale.

Mais hélas, il faut en dernier lieu mentionner un élément troublant qui termit en définitive la noblesse de cet hommage. Je parle de la présence de plus d'une œuvre qui n'a pas été exécutée par Fernand Léger lui-même. Il est vrai que dans une notice relative au numéro 156 du catalogue, *Peinture Décorative pour le Pavillon Français à la Triennale de Milan* (1951), il est noté qu'elle a été « exécutée par les élèves de Léger, d'après la maquette de l'artiste, également présentée ». Or, à l'origine, cette immense peinture, qui en 1956 encore mesurait 6,25 m × 13 m, fut exécutée sur un seul morceau de toile. Aujourd'hui, par contre, non seulement cette toile (s'agit-il de la même?) a été coupée en quatre panneaux *séparés*, mais aussi mesure-t-elle 7 m de haut. Qu'est-il advenu, et pourquoi ces données contradictoires sont-elles passées sous silence dans le catalogue? Et encore, pourquoi prétend-on avoir exposé la maquette originale faite par l'artiste pour cette composition quand on a substitué une peinture à l'huile sur toile — œuvre posthume, probablement — à la gouache originale, que je me souviens d'avoir vue dans l'atelier?

Cela n'est pas tout, malheureusement. Car j'ai détecté un bon nombre d'autres œuvres — peintures ainsi que dessins — dont l'authenticité est à mes yeux pour le moins contestable. En dehors de toute autre indication — tel un manque de ressemblance avec le coup de pinceau de Léger, ou une date erronée, ou des grossièretés de dessin inacceptables — les toiles en question ont en commun la caractéristique de n'avoir jamais été ni exposées, ni photographiées, ni reproduites du vivant de l'artiste.

Je ne formule pas ces allégations à la légère, et j'insiste qu'elles ont d'autant plus d'importance qu'en plusieurs cas il s'agit d'œuvres inscrites au catalogue comme ayant été une « donation à l'État français » de la part de la veuve du peintre. Elles appartiennent donc aujourd'hui aux collections du Musée National Fernand Léger à Biot. L'heure est venue pour la Direction des Musées Nationaux de nous fournir les éclaircissements concernant ses futures intentions. Car il faut protéger l'œuvre de Léger dans toute sa pureté.

Douglas Cooper

Livres sur l'art

Gravures de Jacques Callot

par Walter Vitzthum

Cette sélection de soixante-treize gravures de Callot, parmi une œuvre qui en comprend plus d'un millier, correspond à un effort de reproduction la plus rigoureuse possible des dessins ou des gravures des grands maîtres, sans risquer pour autant de les réduire à un simple ouvrage de luxe, livrant, parfois sans commentaire, un choix arbitraire de pièces qui peuvent passer, aux yeux du public, pour l'œuvre complet. L'essentiel du travail — choix des gravures et rédaction des notices — a été confié à Walter Vitzthum, qui a donné dans cet ouvrage, quelques mois avant sa disparition, le dernier témoignage de son exceptionnel talent de connaisseur et d'historien, Il était l'ami et le collaborateur de cette revue depuis 1961 [1]. Les textes ont été traduits de l'anglais par Rosanna Codignola et les pages d'introduction rédigées par Maurice Calvesi.

Le choix des gravures a été effectué sur la base du catalogue de Jacques Lieure (*Jacques Callot, catalogue de l'œuvre gravé*, Paris, 1924-1927), ouvrage déjà ancien mais qui demeure irremplaçable et que les Collectors Editions de New York viennent fort à propos de rééditer [2].

Le classement est chronologique, à quelques exceptions près, selon l'ordre déjà établi par Lieure, dont l'ouvrage sert de référence à chacune des planches. Sauf de très rares exemples, les reproductions sont à la taille de l'original. On a inclus quelques-unes des planches conçues par Callot mais terminées par ses élèves, comme *La chasse au cerf*, peut-être gravée par Collignon pour Israël Henriet. L'illustration met ainsi en évidence, tout au long du livre, les variations incessantes d'échelle que l'on trouve non seulement d'une planche à l'autre (le *Massacre des Innocents* par comparaison avec l'*Impruneta* ou la *Tentation de Saint Antoine*), mais à l'intérieur même d'une planche, ainsi que le souligne très bien Maurizio Calvesi, le passage à l'infiniment petit se fait chez Callot sans graduations successives mais par sauts ou alternances brutales, nerveuses. Le spectateur est conduit, comme à travers un labyrinthe, depuis un surplomb vertigineux, situé à l'extérieur, jusqu'au fourmillement d'une humanité naine, à travers le vide du premier plan (l'*Exentail* ou les *Intermèdes* de 1616). La précision et la très bonne qualité des reproductions permettent de saisir la force incisive du trait jusque dans ses plus petits détails.

Le mérite de la publication consiste dans le fait qu'il ne s'agit pas d'un catalogue de gravures, dans le sens propre du terme — description minutieuse de la planche, énumération et localisation des différents états, ce parti s'avérant inutile du fait de l'existence d'ouvrages antérieurs. Walter Vitzthum a préféré tenter une étude *ouverte* de l'élaboration de chacune des planches gravées, la plus complète et la plus large possible, ce qui l'a conduit à reprendre, en les vérifiant, les sources anciennes donnant dates et descriptions des événements représentés; en particulier pour les fêtes et les intermèdes gravés durant son séjour à Florence, de 1614 à 1621. D'autre part, on trouve rassemblée la plus grande partie du matériel de documentation aujourd'hui connu et localisé, que ce soit les projets dessinés par Callot lui-même, comme la très belle feuille de la Biblioteca Reale de Turin pour la *Libération de Tirrène*, déjà signalé par ailleurs par Vitzthum [3] ou ceux de ses contemporains: Tempesta, Jacopo da Empoli, Boscoli, Poccetti, R. Schiaminossi (pour la suite des *Funérailles de Marguerite d'Autriche* ou ceux de la *Vie de Ferdinand Ier de Médicis*). C'est ainsi que Walter Vitzthum est amené à faire, à propos de chacune des planches, une très précieuse mise au point bibliographique et critique sur la genèse de l'œuvre gravée de Callot en essayant de la situer dans le cadre de la peinture et du dessin florentin entre 1610 et 1620: importance des ensembles décoratifs du Casino de San Marco ou de la Sala di Bona au palais Pitti, où travaille Giovanni de San Giovanni, contacts possibles avec Filippo Napoletano, dans le domaine du burlesque et de la caricature [4], connaissance des paysagistes toscans autour de 1600, tel Federizo Zuccaro ou, plus près de lui, Cristofano Allori chez lesquels on retrouve les mêmes types de paysages rustiques, le même goût des scènes de chasse ou de banquets en plein air. Vitzthum évoque aussi fort à propos la portée de l'influence de Callot, à Florence même, notamment sur Stefano della Bella.

La qualité du texte, le soin apporté à la reproduction des œuvres font de cet ouvrage un instrument de travail indispensable, qui dépasse même le simple propos de l'étude.

Françoise Viatte

Jacques Callot: Incisioni, scelte e annotate da Walter Vitzthum con introduzione di Maurizio Calvesi. La Nuova Italia, Firenze. 9 pages de texte, 73 reproductions avec notices critiques. Biographie et bibliographie sommaires. 28 000 lires.

Jean Clouet

par Peter Mellen

Il n'est guère facile d'écrire sur Jean Clouet (c. 1485/1490-1541) et Peter Mellen, l'auteur de cette monographie récemment parue constate, fort justement, que la question du portrait français au XVIe siècle n'a guère évolué depuis les travaux de Dimier. On reste, aujourd'hui encore, confondu devant la somme de travail et la finesse des remarques dont sa longue et vaste enquête témoigne. Toute la connaissance que nous en avons sur l'art du portrait sort de là et je suis bien loin de penser que le groupement ou les réserves de Dimier soient aujourd'hui périmés. A cet égard je ne partage pas les remarques exprimées par Peter Mellen à plusieurs endroits de son livre. Sa monographie est claire, bien informée: elle n'apporte pas de solutions nouvelles sur des problèmes qui ne peuvent, d'ailleurs, en recevoir que grâce à la découverte de quelques documents oubliés ou égarés (la naissance de Jean Clouet, sa date d'arrivée en France, sa formation... par exemple): Ceux que nous connaissons déjà ont été heureusement groupés à la fin du volume. Notons, à ce propos, la communication de P. du Colombier à la *Société nationale des Antiquaires de France* (19 juin 1968) sur l'origine de François Clouet qui a échappé à Mellen.

Il est dommage que Peter Mellen n'ait pas davantage essayé de préciser les rapports de Clouet avec des peintres du nord et Holbein: c'était là un problème très difficile mais la position prise à cet égard reste malgré tout capitale pour comprendre et évaluer l'importance de l'art de Jean Clouet.

P. Mellen étudie les dessins, les miniatures (problème particulièrement difficile) puis, enfin, les peintures.

On peut regretter que l'auteur ait fait le choix délibéré de ne s'en tenir qu'aux œuvres qui, à son avis, peuvent être attribuées avec quelque certitude à Jean Clouet: une simple liste des œuvres contestées, ou d'attribution difficile, ainsi que des copies, surtout accompagnées, pour les plus intéressantes, de photographies (même d'un format très réduit) aurait été fort utile. On voit d'ailleurs, grâce à la bibliographie que l'auteur les connaît bien (par exemple le *François Ier en Saint Jean-Baptiste* publié Spielman en 1906). La découverte par Popham, en 1923, du *Guillaume Budé* prouve à quel point la connaissance des copies est précieuse; ce recensement pour Clouet, doit, naturellement, comprendre aussi les copies dessinées.

Le dernier catalogue des *Dessins français des XVe et XVIe siècles* de l'Ermitage (1969) dû à la regrettée T. Kamenskaya et à Madame I. Novosselskaya, propose l'attribution à Jean Clouet du portrait de François Ier (no 26 du catalogue, « le grand Roy François premier du nom ») vers 1525: en fait ce dessin est une copie du dessin de Chantilly (Mellen, 31, planche 42). Ce catalogue, qui n'est pas utilisé par Mellen; il a le mérite de présenter tout le fonds (dans son ensemble déjà répertorié par Dimier et Moreau-Nélaton) en reproduisant un grand nombre de dessins. Il en est peu d'inédits comme le *Portrait de jeune femme* (no 51, fig.) publié par N. Dobroklonsky (*Dessins de maîtres anciens*, exposition de 1926, Musée de l'Ermitage, no 215). Ces copies sont en général connues de Mellen mais manquent, parfois, cependant: par exemple pour *Charles de France, Monseigneur d'Angoulême*, la copie de l'Ermitage donne le dessin du second bras et des détails de costume intéressants à confronter avec la copie peinte d'Orléans. De plus, certaines de ces copies reflètent des œuvres remarquables, par exemple le portrait de *Jean Léveneur* (no 45, pl. XXIV); ou, dans un style très différent, du *Comte de Nevers* (no 48, pl. XXVIII) ou de *Graville* (no 49, pl. XXIX) sur lesquelles il y aurait lieu de s'interroger.

[1] W. Vitzthum, *Les dessins de Pierre de Cortone pour la Chiesa Nuova*, L'Œil no 83.

[2] A peu près au même moment, paraît un ouvrage en deux volumes, qui reproduit en format réduit les gravures et les dessins de Callot, sans étude critique, mais permettant une consultation rapide et facile. *Jacques Callot, das gesamte Werk. Handzeichnungen und Druckgraphik*, par Th. Schröder, 1971.

[3] Compte rendu de l'Exposition *Jacques Callot und sein Kreis*, Vienne, Albertina, 1969, dans *la Revue de l'Art*, 5, 1969, p. 102.

[4] *Jacques Callot et Filippo Napoletano*, dans *L'Œil*, mars 1968, p. 26. Sur les contacts de Callot à Florence, voir aussi Mina Gregori, « Nuovi accertamenti in Toscana sulla pittura caricata e giocosa », dans *Arte antica e moderna*, 1961, pp. 409-416.

Pour le portrait nº 9 (planche) Mellen a proposé l'identification avec *Philibert de Chalon, prince d'Orange*, suggestion retenue par Mellen après Bouchot (45) et Moreau-Nélaton (99), à cause du « chapeau étranger » qu'il porte, de préférence à l'identification de Dimier (II. 7) qui proposait *Mr de Chateaubriand*. R. de Broglie (*Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin, 1971, nº 106) le reproduit comme « inconnu » vers 1515. Notons que le *Prince d'Orange* de l'Ermitage (nº 113, fig.) est un personnage complètement différent: il porte un tout autre costume. Le même apparaît dans des recueils de seconde main (Paris B.N. recueil d'Uxelles (Dimier III, p. 42, nº 22; recueil de Béthune (Dimier III, p. 55, nº 9); recueil Le Clere, (Dimier III, p. 122, nº 32); Lille, Bibliothèque, recueil Valori (Dimier III, p. 113, nº 31). Sur certaines de ces copies la lettre indique « Prince d'Orange ». Elles ont certainement influé sur l'identification donnée par Dimier: en tout cas, le problème demeure donc pour le dessin de Chantilly dont nous ne trouvons pas l'explication dans le livre de Mellen.

Rien de plus difficile, d'ailleurs, que ces identifications qui ne sont pas secondaires, car le plaisir que nous prenons à scruter l'extraordinaire galerie présentée par Jean Clouet tient à son génie mais aussi à la fascination de ces héros légendaires.

Pour s'attaquer au difficile problème des crayons, il faudrait refaire entièrement la longue enquête de l'auteur et l'on ose à peine présenter quelques remarques. Cependant, je ne puis accepter le remarquable dessin rehaussé d'aquarelle de Chantilly (Mellen, nº 73, planche 95), qui me paraît trancher sur tout ce que nous connaissons de Jean Clouet (et pas seulement à cause des rehauts de couleur): Dimier le donnait au « 3e imitateur de Clouet » comme le *Portrait d'homme* (Chantilly, Mellen nº 58, figure 77) bien différent; cependant Dimier me semble avoir raison de traiter de copies le *Louis de Clèves, Comte de Nevers* (Chantilly, Mellen, 90, fig. 112) et le *Charles de Cossé* (Chantilly, Mellen 103, fig. 128). L'exécution du *Prélat* (Mellen 96, fig. 120) est, comme le remarque d'ailleurs Mellen, d'un moelleux très inhabituel. Les réserves formulées par Mellen sur les numéros 121 à 125 qui, parfois, recoupent des remarques de Dimier (sauf pour le 122 et 123 que ce dernier accepte) me paraissent justifiées. Ajoutons que le travail de comparaison des dessins est facilité par l'excellente qualité des reproductions.

Le groupe des œuvres nouvellement attribuées par P. Mellen n'est guère homogène: il comprend *Guillaume Gouffier* et *Le Banquier* (Saint Louis, City Art Museum), les deux portraits de *Guillaume de Montmorency* (à Lyon et au Louvre). Très différents entre eux (même lorsqu'il s'agit du portrait du même personnage), ces portraits se distinguent aussi, du reste de l'œuvre de Jean Clouet.

L'attribution du *Gouffier* remonte à Bouchot (exposition des Primitifs français, 1904, nº 145) et n'a jamais été sérieusement reprise depuis. Sterling s'interroge, sans doute avec raison, sur l'identitité du modèle et rejette justement, me semble-t-il, l'attribution à Jean Clouet (comme Grete Ring). Je ne vois pas le rapport entre le *Pseudo-Gouffier* et le *Banquier* que j'ai pu examiner tous deux à Saint-Louis. Le peintre du *Banquier* est un artiste d'une grande force et plus habile que celui du *Pseudo-Gouffier* malgré son apparente naïveté: l'effigie puissante du *Banquier* est animée par des rythmes d'une très subtile dissymétrie (drapés des manches, échancrure des vêtements, pose admirablement variée des doigts...). Quant à l'expression du visage, elle a vraiment la finesse des plus beaux crayons: l'attribution de Charles Sterling est une remarquable adjonction au catalogue de Jean Clouet. Dans le *Pseudo-Gouffier* tout paraît plus lourd, plus maladroit et plus insistant. La figure est écrasée par l'énorme banderolle qui donne à toute la composition un caractère vraiment archaïque, bien peu français, surprenant par comparaison avec les autres Clouet connus! Notons un effet très voisin dans les portraits de Jean Damouret et de sa femme dans le triptyque du Musée Boucher de Perthes (Abbeville) daté de 1649, panneaux d'une exécution assez provinciale dont les revers peints montrent la connaissance du style maniériste de Fontainebleau.

L'expression du visage du *Pseudo-Gouffier* est figée, les mains inertes. Le modèle, malgré son apparence massive, n'a pas de véritable volume: le costume est si superficiellement traité et observé qu'il donne l'impression d'être posé, à la manière d'une housse, sur le corps et non de s'adapter à celui-ci, d'en épouser la forme, comme dans le *Banquier*... La confrontation, dans le livre de Mellen, sur la page qui fait face, avec le dessin du *Galiot de Genouillac*, non seulement souligne l'écart considérable de qualité mais aussi la différence d'interprétation de la forme.

Je ne crois pas, non plus, à l'attribution à Jean Clouet des deux portraits de *Guillaume de Montmorency* (Lyon et Paris), extrêmement intéressants mais dont le type et la technique me paraissent bien différents des œuvres sûres; l'excellente photographie du portrait de Lyon rend évidente la discordance des différentes parties (le fond, le visage, les mains), trait vraiment exceptionnel chez Jean Clouet. Là, encore, le modelé n'existe pas et n'est suggéré que par le contour sinueux de la figure. L'exécution du visage et des mains manque de qualité; l'expression figée est presque caricaturale; on a l'impression du reflet d'un original disparu qui est analysé avec fidélité mais sans une véritable compréhension. Peut-être son réalisme indique-t-il une origine nordique; Sterling (1967) a pensé, en effet, à une dérivation de Joos van Cleve ou à Joos van Cleve lui-même; je me rallierais plus volontiers à la première hypothèse.

Quant au portrait du Louvre, il ne me paraît pas de la même main que celui de Lyon. Sa technique est plus égale dans toutes les parties, l'exécution et la psychologie en sont plus nuancées mais la frappante autorité de Clouet en est absente. Dans la grandiose effigie du vieillard *Budé* (New York, Metropolitan) que Mellen lui compare, tout, malgré l'état de la peinture, est plus aigu et plus monumental: sous le calme apparent de l'attitude et l'immobilité du visage attentif aux yeux fixes, une force étonnante est concentrée, impitoyable; près d'elle le *Guillaume de Montmorency* semble endormi et sans expression. Ses mains, sans nerfs, ont un dessin bien faible, alors que Jean Clouet en accusait toujours la force et le volume, ce que la gravure des *Hommes illustres* de Thevet d'après *l'Oronce Finé* perdu reproduit fidèlement en l'exagérant. Mellen donne sous réserve à Jean Clouet le grand *François Ier* du Louvre si sévèrement jugé par Dimier: parmi ses ouvrages en peinture « fort rares », « il faut avoir soin de ne pas compter le grand François Ier du Louvre, aussi différent de son style qu'inférieur à ses talents » (*Le Dessin français*, 1937). La bibliographie, dans la notice du catalogue de Mellen (nº 141) enregistre les divergences d'attributions, plus ou moins fondées, qu'a suscitées cette peinture célèbre. Le jugement sans appel de Dimier est d'autant plus curieux qu'il donne à Jean Clouet le petit portrait de *François Ier* au Louvre parce qu'il est plus proche du dessin de 1525 et fidèle à la tradition du « petit portrait » alors qu'il semble vraiment d'une qualité bien inférieure. Sterling et Mellen le rejettent avec raison. Cependant Dimier ne souligna pas suffisamment l'importance du grand *François Ier*, premier exemple, probablement, du portrait royal d'apparat en France au XVIe siècle, tandis que Mellen, plus justement, voit son rapport avec la tradition française et le portrait de *Charles VII* de Fouquet (Louvre). Ces derniers arguments ont été aussi brillamment repris par Charles Sterling (1967) qui donne entièrement la conception du grand *François Ier* à François Clouet dans l'atelier de son père; mieux que Jean, François lui paraît avoir pu connaître et assimiler les portraits maniéristes toscans et, par conséquent, être plus à même d'élaborer une formule monumentale de portrait d'apparat peut-être désirée par le Roi vers 1535-1536 « en une sorte de compétition avec Holbein et Van Cleve ».

Mais pour Mellen, qui propose de placer la naissance de François Clouet vers 1510 au plus tard et de dater le tableau vers 1525-1526, une telle collaboration est, évidemment, impossible. Outre les raisons stylistiques, il se fonde sur l'âge apparent du modèle et le rapport, qui n'a jamais été discuté, avec le crayon de Chantilly (vers 1525-1526) (Mellen, nº 31, planche 153).

Cette argumentation reste impressionante en dépit de la séduction de la thèse de Sterling. Il me paraît, en tous cas, incompréhensible que les peintres officiels de la cour aient utilisé vers 1535-1536 un dessin représentant le Roi vers 1525-1526. On peut toujours dire, par comparaison avec ses autres œuvres, que Jean Clouet était incapable de peindre un type semblable de portrait, mais on ne peut pas raisonnablement soutenir qu'il n'était plus capable de représenter le visage du Roi tel qu'il était en 1535-1536 quand on voit qu'il peint vers 1537 l'admirable *Guillaume Budé*, sa seule œuvre vraiment authentifiée et qu'il exécuta à cette époque, entre 1535 et 1540, les crayons du *Beau Brissac* (Mellen 102, planche 127), de Jean de Brosse (Mellen 201, planche 126) ou de Guillemette de Sarrebruck (Mellen 97, planche 122) vers 1537, d'un style beaucoup plus large et plus évolué que le crayon de 1526. On peut certes supposer, mais sans aucune preuve, que la demande expresse d'utiliser un ancien crayon ait été formulée et imposée bien qu'il y ait là quelque chose de vraiment étrange et qui paraît tout à fait opposé à la tradition réaliste française si vivace dans le portrait au XVIe siècle. Elle persiste en effet, dans le portrait d'apparat, comme dans le crayon. Nous le voyons dans la miniature ou le panneau représentant *François Ier à cheval* vers 1540 (Mellen 150-151), visiblement âgé ou dans le crayon de François Clouet à Chantilly.

Quant aux rapports avec Holbein et Joos van Cleve, on peut vraiment se demander s'il y a eu compétition entre eux et Clouet: on a l'impression, devant le portrait de Philadelphie, que Joos van Cleve s'inspire du *François Ier* (Louvre) plutôt qu'il ne le précède.

Un autre détail n'est pas moins troublant, c'est le collier que porte le Roi avec le médaillon de Saint Michel; il diffère des représentations traditionnelles du collier de l'ordre dont l'insigne consistait en « ung collier du poids de 200 écus fait à coquilles lassées l'une à l'autre d'un double las, assises sur chesnettes ou mailles d'or. Au milieu duquel sur un rocq aura une ymage d'or de Monseigneur Saint Michel qui rememdra pendant sur la poictrine ». Ce n'est pas non plus « le petit ordre que porte le Roi (« le dit ymage St michel pendant à une chênette d'or ou lasset de soye »), que l'on portait à la guerre, à la chasse ou chez soi (ce qui, d'ailleurs, ne coïnciderait guère avec un portrait d'apparat...). Si c'est vraiment l'Ordre de saint Michel, comment un peintre de la Cour a-t-il pu le représenter d'une façon si inexacte sur un portrait officiel d'apparat? Comment le Roi, grand Maître de l'Ordre l'a-t-il permis?

Ces faits, et certaines autres particularités techniques, font que l'attribution sans réserve du portrait à Jean ou à François Clouet me paraît encore bien difficile.

La monographie de Mellen vient de paraître également aux éditions Flammarion. La traduction française d'Anne Roullet est précise et élégante. On ne peut lui reprocher que des fautes vénielles (p. 44 « impression d'épaisseur » (pour « volume »), p. 70, note 47 « les contours plutôt sérieux » (pour « sinueux »; plutôt une coquille inaperçue qu'une mauvaise interprétation); p. 230, Marette (1961) donne des détails techniques « sur le *fond* » du tableau (pour « le support »).

Les éditeurs ont ajouté à l'édition anglaise des références manquantes sauf, évidemment, celles dont ils n'ont pu tenir compte à cause de la date de publication comme « Les Clouet de Chantilly », catalogue illustré, par Raoul de Broglie, *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1971. Il est dommage qu'ils aient omis de citer la seconde édition du livre d'A. Blunt (*Art and Architecture in France 1500-1600*, The Pelican History of Art, Londres, 1970) qui présente des variantes notables par rapport à la première (1953), (par exemple, l'attribution du *Banquier* de Saint Louis

(publié par Sterling en 1967). Quant au *François Ier* du Louvre, non seulement Blunt ne maintient pas sa position première ni ses doutes sur l'attribution à un artiste français, mais il accepte sans réserves la thèse de Sterling (1967).

Sylvie Béguin

Peter Mellen: *Jean Clouet, Complete Edition of the Drawings, Miniatures and Paintings*, Phaidon, 193 planches dont 4 couleurs, 262 pages. Edition française: Flammarion. 120 fr.

Castiglione, peintre jésuite à la Cour de Chine

par Cécile et Michel Beurdeley

C'est d'abord un très beau livre à regarder: chaque image, finement reproduite, nous introduit dans un monde fascinant, tantôt par son exotisme et tantôt par le charme des scènes familières que l'œil découvre tout au long des délicats rouleaux de soie, tantôt par le pullulement des silhouettes minuscules — guerriers, chasseurs, chevaux dans la campagne, voyageurs affairés autour de leurs tentes — et tantôt par la grâce d'une simple tige d'iris ou de pivoine dans un vase de porcelaine.

A cette illustration de qualité, le texte apporte un commentaire vivant, précis, bien documenté, sur la personnalité et l'œuvre de ce peintre italien, missionnaire et jésuite de surcroît, qui vécut un demi-siècle à la cour de Chine.

Arrivé à Pékin en 1715, à vingt-sept ans, sous le règne de K'anghi, le père Castiglione y mourut en 1766, et l'empereur K'ien-long lui-même composa son épitaphe.

La faveur que celui-ci accordait au peintre n'avait pas empêché les crises et les épreuves. Les caprices du souverain, comme ceux de ses prédécesseurs, les incidents diplomatiques, les problèmes religieux (notamment la querelle des rites) avaient eu des contrecoups douloureux dans la vie du père Castiglione. On le voit tour à tour séduit par l'intelligence et la bienveillance de l'empereur, puis désespéré de ne pouvoir obtenir de lui la grâce des missionnaires persécutés, attiré par la culture des lettrés, soucieux de s'intégrer à leur société, mais déconcerté par la rigueur de l'étiquette, éprouvé par la jalousie des eunuques du palais et par la ségrégation qui fait de lui, à la cour, un prisonnier en liberté plus que surveillée.

Le père Castiglione, devenu « Lang Che-ning » (Lang Vie tranquille) sut malgré tout comprendre et assimiler les aspects les plus originaux, les plus attachants, de la civilisation chinoise. Les peintures exécutées avant son départ d'Europe — des tableaux religieux inspirés par les conceptions du père Pozzo — donnent peu de regrets sur la carrière, déjà pleine de promesses pourtant, qu'il aurait pu accomplir comme peintre de son ordre en Italie. Par contre, sa présence à la cour de Pékin constitue un chapitre important et significatif de l'histoire des relations entre l'Europe et la Chine au XVIIIe siècle, dans le domaine de l'art comme dans celui des missions et même de la politique.

Tout ceci est fort bien évoqué par C. et M. Beurdeley, en même temps que l'œuvre du peintre est répertoriée, analysée, justement éclairée par rapport aux traditions de la peinture chinoise et à l'art des peintres de la cour avec lesquels il eut plus d'une fois à collaborer. Les jugements portés sur ses travaux par les « connaisseurs » de l'entourage de l'empereur ne sont pas tous favorables, mais toujours révélateurs. Citons celui de l'un d'eux, Ts'ien-tsai, à propos des « chevaux offerts en tribut par les Ta-Wan »: « Lang Che-ning emploie une nouvelle méthode de peinture, il est fonctionnaire. Sa méthode ouvre de nouveaux horizons. L'emploi de la couleur est particulièrement remarquable car elle permet de représenter le relief d'une façon saisissante. Les montagnes, les rivières, les herbes, les arbres sont admirablement rendus et tout à fait réalistes. » Et il ajoute que, dans cette peinture, le « Chen » (l'Esprit) est présent. Mais le père Castiglione n'eut pas seulement à représenter les chevaux favoris de l'empereur, à faire le portrait de ses concubines, à commémorer ses conquêtes (voir L'Œil nº 147). K'ien Long voulut « des palais à la manière des Barbares européens »: le peintre se fit architecte et construisit, dans le style de Borromini, le « Palais des Délices et de l'Harmonie », tout de marbre et de majolique, et le « Palais de la Mer tranquille », avec une horloge à eau au pied d'un escalier monumental: un tigre, un bœuf, un cheval, un rat, etc., crachaient de l'eau l'un après l'autre d'heure en heure, et tous ensemble à midi.

Le catalogue de l'œuvre peint de Castiglione est établi pour l'essentiel d'après les inventaires des palais impériaux, dont le premier, établi en 1743, mentionne cinquante-cinq peintures de lui.

L'ouvrage est complété non seulement par deux bibliographies (française et chinoise), par un tableau chronologique et un index, mais par des notices biographiques sur les principaux personnages européens dont l'activité touche aux faits évoqués dans le livre. Elles seront fort utiles aux lecteurs non initiés, comme seront utiles aux érudits et aux connaisseurs les légendes des cachets figurant sur les peintures de Castiglione et le répertoire des noms chinois des missionnaires.

Un livre alliant tant de science à tant de goût, dans une présentation à la fois si attrayante et si méthodique, semble fait pour le plaisir émerveillé des profanes, mais il est indispensable désormais aux recherches des spécialistes.

M.-G. de La Coste-Messelière

Cécile et Michel Beurdeley: *Castiglione, peintre jésuite à la Cour de Chine*. 25 × 28 cm., oblong, reliure toile. 224 pages. 400 illustrations, dont 18 en couleurs, pleine page. Bibliothèque des Arts. 142 fr.

Gustave Moreau

par Jean Paladilhe et José Pierre

Il y a dix ans, la réhabilitation de Gustave Moreau était à l'ordre du jour: les « abstraits informels » croyaient y découvrir un précurseur. Plus profondément, l'essai de Ragnar Van Holten, rappelant opportunément la double filiation Ingres-Delacroix et le caractère présurréaliste de ce peintre visionnaire refoulait la tradition hypocrite qui voulait faire de lui un simple « excellent professeur » et illustrateur des fables de La Fontaine. C'est dans la ligne de ce travail prémonitoire que se situe José Pierre.

Avec le recul nécessaire, il montre bien la caducité de certaines espérances de récupération qui furent formulées dès cette époque, ou l'ont été depuis. On songe à ceux qui, profitant de l'équation Des Esseintes = Montesquiou, rembarquent Moreau dans la galère des plus décadents « fin de siècle »: tel couplet laudateur de Jean Lorrain tentait déjà d'annexer le peintre aux langueurs névrotiques qui, alors, incarnaient la modernité.

Sinon une synthèse ou un catalogue de tout ce qui a déjà été écrit sur Moreau, José Pierre en présente le premier traitement global, avec la plus large compréhension et cette ferveur qui, de génération en génération, a poussé certains jeunes vers le musée de la rue La Rochefoucauld, ce lieu hanté de vrais fantômes, dont il faut souhaiter que s'entretienne la fréquentation. Le cadre ou le découpage auquel l'auteur s'est trouvé astreint, « redistribuant » l'œuvre à travers des étiquettes d'école, ne doit en effet tromper ni rebuter personne. Une étude de M. Jean Paladilhe, conservateur du musée Gustave-Moreau, constitue la première partie du livre: le lecteur y trouvera tous les renseignements biographiques désirables, dont de nombreux inédits, par exemple en ce qui concerne le voyage en Italie de 1857-1859, et cette admiration de Moreau pour le *Quattrocento* qui l'a fait à tort rapprocher des Préraphaélites. Ensuite, José Pierre nous entretient d'un seul et unique personnage dont il suit la carrière moins en fonction des influences historiques qu'elle a pu subir, que de cette *nécessité interne* qui reste la seule règle d'or pour suivre « l'évolution » et les « changements de manière » d'un génie.

Evolution commandée dans ce cas par une *idée* féminine, que Moreau n'a jamais pu tout à fait séparer de l'effigie de sa propre mère. Plus encore qu'à l'aspect typiquement freudien d'une identification que marque dès la jeunesse cet *Œdipe* auquel le Sphinx s'accroche de tout son poids, José Pierre suit le développement de ce même fantasme dans les œuvres les plus chargées de sensualité prophétique de Moreau: à commencer par la *Salomé tatouée* qui fit rêver Huysmans et à finir par la série des figures *(Dalila, Léda...)* qui influencèrent naguère de façon décisive la conception surréaliste de la féminité.

Pour mesurer la complexité de ces figures, que l'on compare la *Messaline* à laquelle Gustave Moreau donne pour « matrule » (selon ses propres expressions) une « Parque hideuse » secouant sa torche, à la délicate *Galatée*, épiée par un Cyclope d'une taille si disporportionnée que cette sœur boudeuse de Narcisse ne pourrait être que sa poupée lilliputienne... s'il parvenait à violer sa grotte. Entre elles le surréalisme a retenu surtout celles où la femme apparaît, moins comme l'impossible « Androgyne » vertigineusement souhaitée par Moreau, que comme la porteuse d'une beauté un peu maléfique, mais cependant apprivoisable, dissimulant ses caprices sous l'apparence d'une « impératrice enfant » pour reprendre un mot de Mallarmé. La (ou plutôt les) *Salomé* de Gustave Moreau annonce aussi l'inconsciente criminelle que le Diable ira chercher dans les limbes, pour provoquer la corruption générale dans le *Concile d'Amour* d'Oscar Panizza.

L'alternance de ces figures, et de quelques représentations viriles rarement « âgées » (paternelles) — sans parler du désespoir de l'artiste que symbolise un Hercule « obligé » de féconder cinquante filles, disons cinquante toiles — offre un champ d'investigation que José Pierre délimite dans le même mouvement qu'il en entreprend l'herméneutique.

Nous tenons ici la pierre d'attente de tout édifice critique à venir, aussi bien en ce qui concerne les rapports de Moreau avec la psychanalyse, qu'avec l'intellectualité poétique de son temps, qui, du Parnasse au Symbolisme, fut plus riche d'intentions que de réalisations, contrairement à sa propre peinture. La *belle inertie* de Moreau procède directement de *la Beauté* qui « trône dans l'azur tel un sphinx incompris » de Baudelaire, mais c'est Hérédia qui lui dédicace un de ses moins mauvais sonnets!

A ce propos, il est amusant de relever, avec José Pierre, la différence entre « pensée » et « littérature » vigoureusement soulignée (au profit de Moreau), par un critique d'alors, qui retrouvait quelques idées émises plus tôt par Baudelaire dans son Salon de 1859 et dans *l'Art philosophique* (à propos de Chenavard).

Il reste hélas, cependant toujours opportun de défendre Moreau contre l'accusation de peinture littéraire. La notion, aujourd'hui disparue, du « sujet » a beau avoir été traitée par lui avec la désinvolture nécessaire (« le sujet, que j'exprime comme un citron... ») puisqu'il l'a renvoyée constamment à ce qu'il considérait comme des thèmes éternels, ceux-là même que les thuriféraires de certaines tendances actuelles cherchent naïvement à « réinventer » sans cesse, on peut prévoir que le bavardage sur la « pure peinture » ne désarmera pas.

Gustave Moreau ignorait probablement qu'il n'était pas le premier (d'obscurs Anciens l'ont fait dans leurs mythographies) à doter de têtes féminines les féroces oiseaux du lac Stymphale. De même, le rôle d'Athena dans le *Massacre des Prétendants* correspond, malgré la luxuriance d'ornements disparates, à la pensée d'Homère sur la sauvagerie inséparable de la plus légitime vengeance, et sur la nécessité de la « purification ». Mais la doctrine essentiellement intuitionniste de l'artiste (qu'elle se réfère au fabuleux Orphée, ou bien à la théosophie) lui a permis de redonner vie, une vie ultra-romantique matérialisée dans les transparences, les glacis et les pâtes même, à des mythes que ses contemporains en général galvaudaient.

Aussi, ce qui frappe dans l'entassement somptueux de ces peintures ébauchées à partir de quelques éclats de couleur, reprises jusqu'à la surcharge, « répétées » ou « continuées », c'est par-delà leur richesse manifeste, la continuité d'un entrelacs de lignes mélodiques, qui n'est pas seulement le fait d'une décision intellectuelle, mais le produit plastique d'une imagination: le chant du poète s'avère assez tenu pour donner leur forme, voire assigner leur disparition dans l'incandescence aux plus périlleuses « chimères ».

Il n'en est que plus agréable de pouvoir dire que la réalisation technique du présent ouvrage ne laisse rien à désirer, et précisément à ceux qui aiment observer de près les toiles du « Solitaire » par excellence.

Gérard Legrand

Jean Paladilhe et José Pierre: *Gustave Moreau*, Hazan. 95 fr.

Henri Matisse, roman

par Aragon

Un écrivain chenu s'avise qu'au cours de ses vingt-huit dernières années il a souvent écrit sur le peintre qu'il préfère. Ces articles, ces brefs essais, ces préfaces à des expositions, ces conférences et ces poèmes, il décide de les recueillir en un volume. Quoi de plus légitime et, aujourd'hui, de plus banal? Cependant l'ensemble présente des lacunes. Quelles lacunes, par rapport à quelle « plénitude »? Par rapport, explique-t-il, à la somme qu'il rêve depuis très longtemps de consacrer à Henri Matisse. Trop tard pour entreprendre une telle somme, juge Aragon: il préfère ajouter aux anciens de nouveaux textes, en moucheter d'apostilles les marges, évoquer des souvenirs, conter la chronique de ses relations avec Matisse, citer leur correspondance, choisir avec goût et compétence les reproductions de tableaux, de dessins et d'estampes, filer enfin une dentelle de digressions interstitielles, nommer ces digressions des « parenthèses » et improviser, en passant, une théorie de la parenthèse car notre vieux bachelier a étudié la sémiologie à la faveur d'une éphémère camaraderie avec les jeunes savants de la revue *Tel Quel*. Ainsi n'obtient-il pas, évidemment, le livre auquel il aurait, dans ses rêves, travaillé durant un quart de siècle. Il obtient une collection particulière de chapitres, dont maints passages se lisent avec profit, et d'autres avec agrément. Cet agencement de fragments et de notes, ce collier de paragraphes, Aragon ne se lasse plus de le définir, de lui trouver des noms et d'autres noms encore. C'est, propose-t-il, « un portrait encadré »; non, mieux! c'est un roman, *Henri Matisse, roman*: « Ni un récit, ni un discours. Pardonnez-moi. Je l'ai appelé *roman* sans doute afin qu'on me le pardonne. » On pardonnera plus facilement, en effet, à Louis Aragon son « roman » que ses tentatives continuelles de séduction et d'intimidation, ses camouflages et son esbroufe.

Ce mot de roman doit donc agir comme un prestidigitateur sur notre attention, et dissimuler qu'on nous offre les bigarrures d'un recueil à la place d'un livre. Il travestit d'ailleurs un problème plus intéressant dont voici les données: Aragon déclare d'emblée ne se vouloir ni le biographe de Matisse, ni l'historien de son œuvre, ni le critique de sa peinture, comme, par exemple, Gaston Diehl ou Alfred H. Barr. Pourtant il n'expose pas davantage une expérience esthétique vécue dans l'intimité des tableaux de Matisse, il ne construit pas la méditation d'un contemplateur face à une peinture lentement donnée tout entière à son regard. Ce contemplateur eût très vite en effet dû prendre soit le parti, qu'Aragon réprouve à bon droit, d'utiliser des références, un savoir conventionnel et un appareil terminologique; soit, en restant pur littérateur, celui d'affronter directement une épreuve dont ne triomphèrent pas toujours Diderot ni Baudelaire: réfléchir une création plastique dans un miroir verbal. Aragon applique son ingéniosité et parfois sa virtuosité non à surmonter l'épreuve mais à l'esquiver. Il multiplie et varie indéfiniment ses écarts par rapport à la cible, s'en rapproche jusqu'à la frôler ou s'en éloigne suivant des circonvolutions exubérantes comme celles d'une danse autour d'une arche.

Il fait de ses rencontres avec Matisse le point focal de son sujet. La courbe d'une relation longtemps retardée, puis souvent interrompue par les circonstances de l'Occupation et de la Résistance, va donc dessiner ce « roman » où de loin en loin le romancier écoute, observe et interroge un peintre célèbre qui pourrait être son père, un artiste qui, à travers la pire bourrasque historique, gouverne inflexiblement sa recherche créatrice. De l'homme lui-même, abordé avec une admirative circonspection, et peut-être quelques arrière-pensées tactiques, on ne peut dire que ces pages livrent la figure consistante et vivante; il s'y affirme et s'y accentue, en revanche et peu à peu, l'image littéraire extrêmement suggestive d'un attentif jardinier de ses sensations, toujours encerclé par l'alphabet choisi des choses et des emblèmes où s'accroche sa rêverie oculaire et d'où rebondit son inspiration; la puissante présence obstinée du vieil oiseleur alité dans une cage pleine de lumière où il concentre sur sa feuille la dictée des visages, des objets et des plantes.

A partir d'un rayonnement centrifuge de pistes et d'indices, Aragon établit enfin le biais par lequel il parlera malgré tout d'une œuvre picturale dont il élude le face-à-face contemplatif et le questionnement. Ce à quoi il excelle, il s'y adonne: trier l'inventaire d'un bric-à-brac d'atelier; suivre de toile en toile les déplacements d'un pot d'étain, l'apparition et l'odyssée, d'un tableau à l'autre, du fauteuil baroque vénitien, l'évolution dans une série dessinée du signe-bouche ou du signe-main; déchiffrer l'alternance, sur la verticale des fonds, d'un semis de fleurs — lis, clématites ou saxifrages —; surprendre la permanence d'un certain type de femme parmi les modèles de Matisse et en déduire sa prédilection pour cette beauté « hypo thyroïdienne » dont Ingres, avec le portrait de Madame de Senonnes, fixa comme l'archétype générateur de rêveries. Grâce à ces recensements, à ces recoupements, à l'énoncé presque héraldique d'un vocabulaire d'ustensiles, à cet examen des éclats de couleur, des ramages et des plis d'une étoffe guettés comme un sémaphore, Aragon prélève sa cueillette d'ethnographe à un étage du sensible un peu excentrique, mais il reconstitue, comme une préhistoire ensevelie sous l'œuvre qu'elle prépara, la trame d'une longue méditation visuelle. On comprend, du reste, à le lire, qu'Aragon ne conduisait pas seul ses rapports avec Matisse. Celui-ci parvenu déjà très avant dans la maîtrise de son art et l'accomplissement de son œuvre, ne refusait point de s'attacher quelqu'un qui pût devenir à son égard, toutes choses égales d'ailleurs, ce que fut Baudelaire pour Delacroix. Plein de force et d'autorité naturelle, le grand peintre ne cesse d'encourager son visiteur à écrire sur lui; il le conseille et le stimule, le lit et le corrige. Entre les lignes et dans les marges du « roman » se développe un échange de répliques qui nous permet de surprendre le coup d'œil de Matisse, extrêmement conscient des ressorts de son activité et des perspectives de son travail, sur l'interprète qu'il s'est choisi. Il convient ici de préciser que le champ d'une réflexion sur l'œuvre du peintre de Vence se trouve circonscrit et limité par les textes, les commentaires et les entretiens où Matisse s'explique lui-même, s'applique à saisir sa propre vérité avec une précision, une ampleur et une sagacité chercheuse tout à fait exceptionnelles. Tériade a réuni des propos de Matisse, dans *le Minotaure*, en 1933 et 1934. Il faut encore citer pour mémoire la « Note d'un peintre sur son dessin » (*Le Point*, 1939), « De la Couleur » (*Verve*, 1945), « Comment j'ai fait mes livres » (Skira, 1946), « Jazz » (1947), « Portraits » (Sauret, 1954), etc. L'auteur d'*Henri Matisse, roman* se montre heureusement prodigue en citations qu'il extrait des lettres que lui écrivit son héros, et des notes manuscrites qu'il tient de lui. On ne saurait se refuser d'en transcrire au moins une: « Quand j'exécute mes dessins... le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste d'un homme qui chercherait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu: je suis conduit, je ne conduis pas. Je vais d'un point de l'objet de mon modèle à un autre point que je vois toujours uniquement seul, indépendamment des autres points vers lesquels se dirigera par la suite ma plume. N'est-ce pas que je suis seulement dirigé par un élan intérieur que je traduis au fur et à mesure de sa formation plutôt que par l'extérieur que mes yeux fixent et qui n'a pourtant pas plus d'importance pour moi, à ce moment précis, qu'une faible lueur dans la nuit vers laquelle je dois me diriger d'abord — pour, une fois atteinte, percevoir une autre lueur vers laquelle je marcherai, en inventant toujours mon chemin pour y arriver... comme l'araignée lance (ou accroche?) son fil à l'aspérité qui lui paraît le plus propice et de là à une autre qu'elle aperçoit ensuite, et de point en point établit sa toile. » Il est certain qu'un texte de ce genre (il en existe beaucoup d'autres) rétrécit le terrain de manœuvre des suppositions et des interprétations critiques tendant à établir, par exemple, un « système » de Matisse. Le dilettantisme légèrement frontalier d'Aragon lui évite de s'y aventurer beaucoup mais, si on lui en tient quelque rigueur, l'équité commande de signaler, en contrepoint et en contrepoids de sa parade romanesque et cavalière, le labeur méticuleux grâce auquel Marcelin Pleynet entreprend, dit-il, de « théoriser scientifiquement », dans les patois spécifiques de l'analyse marxiste et de l'analyse freudienne, l'aventure créatrice d'Henri Matisse. (« L'enseignement de la peinture », Collection Tel Quel, Le Seuil, 1971.) Nous consolerons-nous des virevoltes et des bavardages narcissiques du paysan de Paris avec le « travail analytique » d'un paysan du Danube dont le scientisme ébouriffant relève d'une cure chez le Docteur Faustroll d'Alfred Jarry? Ou nous contenterons-nous de comparer les uns aux autres, comme les symptômes antithétiques d'une seule et même maladie de la pensée et du langage, d'une part le style vermiculé d'Aragon, la période spasmodique et frétillante qu'il lance, comme une résille, sur le désordre de ses gammes et l'anecdotique prolixité de ses variations; d'autre part, l'acharnement maniaque avec lequel Marcelin Pleynet manipule et sollicite les citations de Matisse, sa prétention exorbitante chaque fois, d'en « restaurer le sens » comme si le peintre n'avait parlé que dans l'ignorance la plus épaisse de ce qu'il voulait dire.

Au moins y a-t-il gammes et variations dans le livre d'Aragon; il y cultive le talent d'amorcer des thèmes qu'il ne développe jamais. Ce qu'il sème en passant ne lève guère mais il le répète aussi souvent qu'il faut et aux intervalles voulus pour que cela prenne valeur de motif et d'arabesque didactique. Ainsi conservons-nous dans notre esprit la vision mallarméenne d'un Matisse *chinois au cœur limpide et fin*; ainsi ne consentons-nous de prêter l'oreille à ce vieux peintre glorieux et de l'entendre déclarer à son visiteur: « Tout se passe comme si j'étais quelqu'un qui se prépare à aborder la grande composition », en 1942, six ans avant la chapelle de Vence, huit ans avant les grands découpages dont la couleur monumentale

conclut l'œuvre terrestre d'Henri Matisse, et donne à voir sa liberté, c'est-à-dire sa souveraineté, comme le temple dorique donne à voir l'espace.

Olivier de Magny

Aragon, *Henri Matisse, Roman* (2 volumes in-4, Gallimard), 330 fr.

Des images sur Picasso

A l'occasion d'un anniversaire rarement atteint, la bibliographie de Picasso, déjà la plus nombreuse qui ait été consacrée à un artiste (celle de Van Gogh à côté paraît mince), vient de s'enrichir de quelques ouvrages importants. Les amis, écrivains et éditeurs, qui se sont appliqués à édifier ces petits ou gros monuments votifs, y ont eu quelques mérites. Car, dès son apparition, Picasso a été entouré des plus grands poètes et écrivains, des meilleurs critiques; Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, Eugenio d'Ors, Paul Eluard, Jean Cocteau, Tristan Tzara, sans oublier, modestes, efficaces et clairvoyants, Maurice Raynal, André Level, Christian Zervos, Jean Cassou, et le fidèle Jaime Sabartès. Il faut rester à ce niveau.

Ce n'est pas que tout ait été dit sur Picasso. De son cerveau et de ses mains fertiles ont jailli sans cesse tant de formes et d'idées que la tâche du commentateur est toujours à reprendre. Avec lui, la rétrospective n'est jamais complète, rien n'est définitif, l'unité pressentie (toujours profonde) se masque et fuit. Alors aux intuitions des poètes, aux évidences que l'œuvre même impose, on peut juxtaposer les analyses et les recherches. Il faut reconstituer les parties demeurées obscures, explorer les dédales du labyrinthe. Les érudits peuvent fixer leurs instruments de précision et leurs jauges (à savoir si ce pôle magnétique ne détraque pas toutes les boussoles). Tous les témoignages deviennent utiles et intéressants. Souvent ingénieux, ils se révèlent finalement fidèles car en ce domaine la réalité est si multiple et si forte qu'on ne peut rien inventer. Les visites à Picasso ne se répètent jamais et la personnalité du peintre, l'authenticité de l'homme avec ses passions, ses réactions, sa vie de tous les instants, sont telles que le butin est toujours précieux. Et s'il le fallait ses interventions directes, ses paroles courtes, précises, lapidaires viendraient toujours mettre les choses au point. L'anecdote est bientôt dépassée, le pittoresque s'oublie, quelque amusement qu'on y trouve. Par l'écrit, l'image ont été conquis à Picasso à travers le monde des millions de cœurs. Ayant écrit souvent sur Picasso et son œuvre, au hasard des rencontres, des événements (comme tout critique d'art normalement constitué), j'avais rêvé de faire un jour, en un seul et gros volume, un Picasso complet. Rêve illusoire: comment enfermer tout Picasso dans les limites d'un livre. Albert Skira et Jean Leymarie l'ont pourtant réalisé dans un volume remarquable qui s'intitule *Picasso, métamorphose et unité*. En sept grands chapitres: le mystère de la vie, la révolution de la forme, l'univers féminin, drame et histoire, mythes et Méditerranée, la comédie humaine ou les caprices, l'atelier perpétuel, les œuvres de toutes les époques de Picasso, rapprochées selon les thèmes profonds qu'elles illustrent, viennent prendre leur place et constituent une prodigieuse démonstration, que Jean Leymarie orchestre à merveille. Des notes biographiques de Jean-Luc Duval complètent l'ouvrage qui contient également le rappel utile des principaux textes anciens consacrés au sujet (comme Skira l'avait fait dans le *Journal de l'Impressionnisme*).

L'ouvrage de la Bibliothèque des arts, *Picasso Lauréatus*, se limite volontairement à ce qu'a peint Picasso depuis 1945. Klaus Gallwitz en dresse l'inventaire rigoureux: natures mortes, paysages, portraits et diverses variations où les thèmes de l'atelier et du couple peintre et modèle reviennent longuement. Le texte de Gallwitz commente les formes successives que Picasso réussit à donner inépuisablement à chaque nouveau point de départ. Des propos pertinents du peintre jalonnent le champ des interprétations possibles. L'illustration est particulièrement à louer. Le choix des œuvres toujours difficile dans un domaine encore mouvant, est excellent, de même que la répartition des formats, des doubles pages intervenant à point nommé pour imposer parmi ces œuvres récentes de nouveaux chefs-d'œuvre dignes des plus grands moments du peintre. S'inscrivant dans une période déterminée, marquée par des expositions mémorables comme celle d'Avignon, mais encore peu commentée sinon au stade de l'actualité, cet ouvrage est le type du Picasso utile. Mais il se complète aussi, outre une biographie réalisée cette fois par l'image, d'un remarquable essai de José Bergamin. Le grand philosophe catholique voit dans la démarche, dans l'« action » du peintre un déroulement logique et cohérent en trois étapes essentielles qui est celui-là même des grands mystiques espagnols. Après le nécessaire repliement sur soi-même, la méditation intérieure, vient l'exaltation et la fureur, enfin c'est l'enthousiasme lyrique, l'extase. Cette évolution se retrouve aussi bien dans le déroulement de l'œuvre de Picasso dans son ensemble (et Bergamin en donne des exemples qui s'imposent) que dans la réalisation même de chaque peinture, qu'il s'agisse de création cyclique ou individuelle.

Bergamin a sans doute raison d'insister sur l'extraordinaire persistance du fond espagnol de Picasso, sur sa façon de percer les secrets de la vie en mettant ses pas dans « les pas pesants de la nature ». La formule est du marquis de Santellane, un grand poète du XV^e siècle, et Picasso a dit un jour: « Je n'imite pas la nature, je travaille comme elle. »

Le 90^e anniversaire de Picasso a suscité dans le monde entier, mais particulièrement à Paris, une série de manifestations éclatantes et inusitées. Mais s'agissant d'un homme d'une vitalité si prodigieuse, d'une si grande force créative, il semble que cet anniversaire ne soit qu'une étape vers de nouvelles explorations, de nouvelles conquêtes. De Picasso, il faut toujours attendre quelque chose d'extraordinaire. Donc attendons, et que ce soit longtemps encore.

Jacques Lassaigne

Klaus Gallwitz: *Picasso Lauréatus*, son œuvre depuis 1945, avec un essai de José Bergamin. Bibliothèque des Arts. 186 fr. — Jean Leymarie: *Picasso, métamorphose et unité*. A. Skira. 250 fr.

L'esprit nouveau

Réédition

« Tout proclame l'avènement d'un esprit nouveau et tout fait pressentir que nous entrons dans une grande époque d'art et de littérature. Dans l'industrie et dans le génie civil, des acquisitions capitales annoncent une grande époque architecturale, et enfin le « style » de l'époque se dégage. Vous devez être loyalement et complètement informés de tout ce qui se révèle dans le monde. Telle est la tâche qu'assume ' l'esprit nouveau '. »

Ce texte liminaire en forme de manifeste présente le premier numéro de cette prestigieuse Revue, dont la brève existence (1920-1925) est sans commune mesure avec sa valeur historique de témoignage sur les mouvements de pensée et de création artistique européens de l'après-guerre.

La seconde Révolution industrielle de la fin du siècle a provoqué une association de l'art de l'industrie et une libération des formes encore jamais vue, la guerre et la crise économique qui en résultent ne font qu'étendre et accentuer ce mouvement.

« L'esprit nouveau » atteste et glorifie cette profonde mutation. Un an après la parution du premier numéro, la rédaction se félicite de ce « qu'il s'est répandu largement, et de ce qu'il est lu dans le monde entier ».

Ses trois fondateurs, le peintre Ozenfant, le poète Paul Dermée, et l'architecte Jeanneret, alias Le Corbusier, sont des théoriciens autant que des artistes. Ils pensent avec l'esthéticien Paul Souriau, et dans la tradition du Werkbund qu'« il ne peut y avoir de conflit entre le beau et l'utile ».

C'est sans nul doute ce qui détermine le constructeur d'avions André Voisin à financer la Revue, lui qui donnera plus tard son nom au célèbre plan de restructuration de Paris conçu en collaboration avec Le Corbusier. Une longue série d'articles tente de définir les lois d'une « esthétique rationnelle » qu'illustre aussi bien une machine à écrire qu'un tableau de Mondrian.

Le programme n'est point de cénacle, mais d'idées, et c'est avec une prodigieuse ferveur et un quasi-prosélytisme que l'on tente d'y gagner des lecteurs, ces « élites qui jusqu'à présent s'ignoraient », et que l'on contribuera à révéler les unes aux autres.

« L'Esprit nouveau » n'a jamais été, en dépit de certains partis pris, l'organe confidentiel d'une école ou d'une secte. Et, si ses fondateurs y exposent très régulièrement et avec insistance leurs théories sans craindre la redondance ni la tautologie, ils ont l'intelligence de faire une large place aux autres points de vue et disciplines. Ils reconnaissent « l'impossibilité de faire œuvre vivante et constructive en se cantonnant dans les seules branches des arts et des lettres ». Encyclopédique, éclectique même, la revue conserve une grande unité, celle d'une époque variée dans ses manifestations et homogène dans sa manière de voir et de penser le monde.

En faisant état de toutes les activités de son temps, « l'esprit nouveau » inaugure une formule qui sera reprise quelques années plus tard par « les Cahiers d'Art », de Christian Zervos. Citons au hasard des articles sur la musique, la paléontologie, le music-hall, la psychiatrie, la typographie, la danse, ... Ecrits par une pléiade d'auteurs aussi différents que Marinetti, Ehrenbourg, Reverdy, Hindemith, Auguste Lumière, Aragon, Louis Deluc, Gropius, Max Jacob, Stravinsky, Elie Faure, le D^r Lafforgue, Tsara, Freyssinet, Cocteau, Ungaretti... Exprimant les positions les plus diverses, celles du Surréalisme, du Dadaïsme, du Futurisme, du Constructivisme, du Bauhaus, et j'en oublie... Ces énumérations mêmes sont à l'image du bouillonnement général des esprits, de ce qu'on croyait être alors la modernité, à savoir l'universalisme. Il s'ingénie à exalter tout ce qui rompt avec la tradition et l'académisme, au risque de s'éloigner du goût de ses directeurs plus volontiers portés vers ce qui est clair, ordonné et vigoureux, pour ne pas dire sain et moral: le cubisme et Cézanne, l'hygiène mentale ou physique, l'esthétique industrielle.

Leurs préférences s'expriment dans des jugements parfois sentencieux, souvent prophétiques. Une lecture attentive révèle d'étonnants contrastes: à quelques pages de distance, Léonce Rosenberg affirme « repousser tout ce qui est uniquement basé sur l'instinct et n'a d'autre règle que le hasard » tandis que le poète Blaise Cendrars affirme «qu'il n'y a pas de mesure, pas de loi, pas de centre, pas d'unité»; de son côté, Le Corbusier lance un sévère avertissement, « l'heure est à la construction, pas au badinage », stigmatise « les yeux qui ne voient pas », constate « que tout est à faire » (que rien n'est prêt), que « les ingénieurs sont sains et virils, actifs et utiles, moraux et joyeux, [tandis que] les architectes sont désenchantés et inoccupés, hâbleurs et moroses ». L'indigence de ses préceptes moraux ne doit pas faire oublier la force et l'originalité de ses vues. Dans une exceptionnelle série d'articles, il traite de sujets alors rarement abordés: les cités-jardins, les immeubles sur pilotis, les villes nouvelles, l'habitat en série, l'habitat mobile, les villes-tours, etc. A eux seuls, ces textes qui renseignent abondamment sur un moment capital de la pensée architecturale et urbanistique justifiaient la réédition de la collection intégrale de « l'esprit nouveau » devenue introuvable. Nous félicitons les Américains de l'avoir si scrupuleusement reproduit, en fac-similé.

La très nombreuse iconographie comprenant la publicité acclimate immédiatement le lecteur à l'esthétique des années 20. La collection a été regroupée en huit volumes solidement et sobrement reliés en toile grise.

Michel Vernes

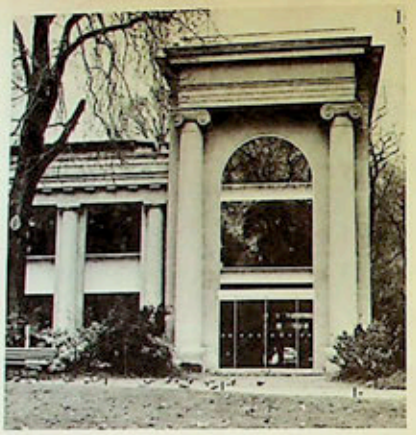
L'esprit nouveau. Réédition en fac-similé. 800 fr. 8 vol. reliés toile. Da Capo press.

L'ŒIL

du décorateur 77

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

modernité de la mode :



l'espace cardin

Propos recueillis par
Pierre Joly et Véra Cardot.

Photos Pierre Joly-Véra Cardot

— Je ne suis pas sûr que la critique d'art soit une bonne préparation, pour parler avec quelqu'un dont le métier est, du moins à l'origine, de s'occuper de mode. Certaines considérations, pourtant, m'y encouragent: c'est d'abord que l'art, par le temps qui court, tourne souvent à ce qu'on appelle « mode », au sens péjoratif du terme. Et d'un autre côté, la mode prend une importance sociale si grande, elle acquiert une signification si importante, du point de vue de la civilisation, que les philosophes mêmes se mettent à réfléchir là-dessus.

Pierre Cardin – Pour moi, la mode, c'est beaucoup plus qu'un moment de l'habillement d'une femme. Je crois que grâce aux sculpteurs et aux peintres, qui ont préservé une archéologie de la mode, on peut aujourd'hui définir un style, une race, une civilisation à travers le vêtement. C'est pourquoi cela m'attriste de voir qu'en ce moment, la plupart des couturiers, il faut bien le dire, essaient de retrouver les styles du passé en les mettant « à la mode », ce qui n'est pas de la création. Ce que j'ai fait moi-même, avec quelques rares couturiers, c'est de définir cette mode qui, dans cinquante ans, dans cent ans, permettra de se représenter la civilisation de 1970. On a trop oublié que la mode ne tend pas seulement à faire vendre du tissu, mais qu'elle est une marque de culture, qui correspond aux mœurs d'un pays, aux progrès intervenus dans les matériaux...

— Qui correspond à la transformation des techniques.

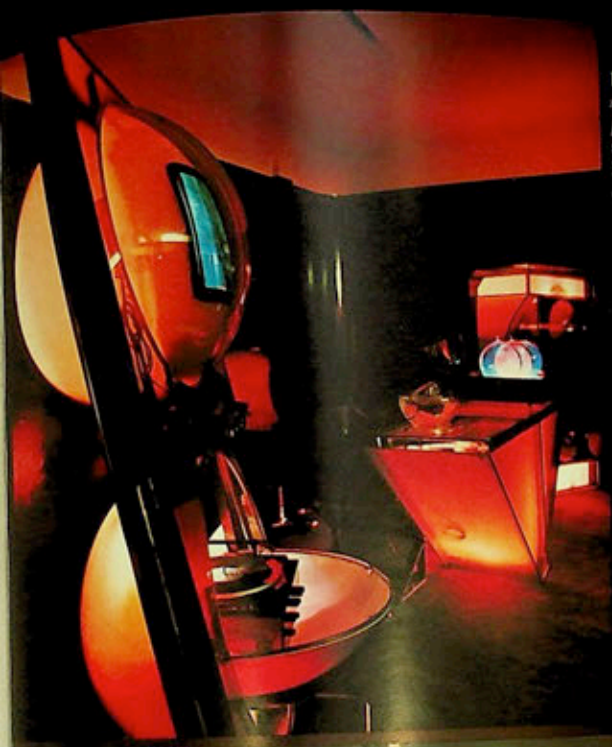
P. C. – Exactement! Malheureusement, depuis deux ou trois ans, on ne voit que des gens qui s'habillent à l'espagnole, à l'indienne, avec des vêtements qui sont typiquement des « costumes », des costumes de la guerre, ou de l'avant-guerre, ou des années trente... C'est le signe d'une décadence morale. La jeunesse veut rejeter tout ce qui est le passé, mais elle s'habille au passé, elle n'aime que les choses du passé, les voitures, les bijoux du passé, les robes de grand-mère et les costumes de grand-père. C'est un mélange étrange, ne croyez-vous pas?

— Est-ce qu'il n'y a pas, derrière tout cela, une méfiance de la modernité? Est-ce que la modernité ne s'est pas présentée d'ailleurs, parfois, sous des dehors bien peu aimables, et qui justifiaient cette méfiance? Bref, est-ce qu'il ne s'agit pas d'un réflexe de défense?

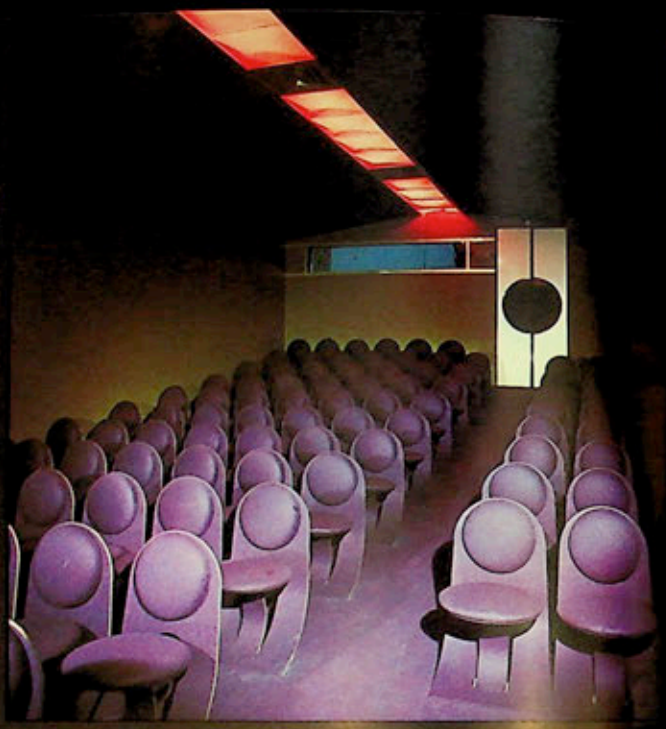
P. C. – C'est fort possible, oui, mais cela me désole, de voir cette mode qui n'est plus une mode, mais qui est faite de vêtements d'emprunt, des vêtements qui vieillissent, d'ailleurs, car ce qui est merveilleux dans la mode créatrice, c'est qu'elle rajeunit. C'est comme la naissance d'un enfant. Mais tout ce qui est imité est vieux. Une femme que l'on habille comme par le passé ne se rajeunit pas, elle se vieillit.

— Cela fait le lien entre Pierre Cardin couturier et...

P. C. – ... et l'Espace, enfin ce que j'ai pu réaliser ici. Oui, j'ai voulu prouver qu'on pouvait vivre dans le moderne aussi agréablement que dans le passé. Je pense qu'en ce moment, dans ce bureau, nous ne ressentons pas l'ennui. Nous y sommes au calme, dans le silence. Nous sommes environnés par un bureau triangulaire, une télévision qui semble suspendue dans l'espace,



1 *L'architecture, d'un néoclassicisme bon teint, du théâtre des Ambassadeurs n'a pas été modifiée. Mais la seule succession des baies en demi-lunes panoramiques de glace cerclées dans des menuiseries d'aluminium, et sur des portes en Sécurit, suffit à métamorphoser l'apparence de l'édifice.* **2** *Pierre Cardin à son bureau. A droite, une sphère d'or « Manipulateur » de Piotr Kowalski.* **3-5** *Le bar-salle de conférences de Pierre Cardin a été aménagé dans un sous-sol du théâtre. Le mobilier est laqué rouge et orange vif, gris perspex et cuivre, pour le bureau, le secrétaire et la télévision « suspendue » (deux colonnes sphériques superposées à l'intérieur d'un cadre d'acier enfermant le récepteur et une platine d'électrophone). Les fauteuils habillés de jersey sont sculptés dans des matières élastiques. Les meubles transparents sont animés de lumières changeantes par une batterie de lampes à incandescence commandées par un dispositif électronique. L'ensemble est l'œuvre d'un jeune « designer » distingué par Pierre Cardin : Fabrizio Berda.*



des sièges qui se passent de la convention d'avoir quatre pieds. En montagne ou dans la forêt, on s'assoit bien sur un caillou, un tronc d'arbre ou un monticule de terre, et c'est aussi un siège. Le repos du corps n'a pas besoin d'un dossier et de quatre pieds. Tout cela, c'est une invention qui est devenue convention.

— Il n'y a donc pas de coupure entre votre vie d'hier et l'entreprise d'aujourd'hui.

P. C. – Aucune. J'ai suffisamment de joie à connaître le passé pour espérer dans l'avenir. Tout ce qui était hier est très bien: c'est à la connaissance de tous les gens cultivés, qui ont un peu d'éducation et de sensibilité. C'est facile de se rassurer avec le passé, parce qu'on a des meubles anciens, parce qu'on s'habille à l'ancienne. Ça fait très bon ton, très cultivé, n'est-ce pas? Mais la culture n'est pas l'intelligence! Ce sont les créateurs qui sont les gens intelligents! C'est tout à fait autre chose.

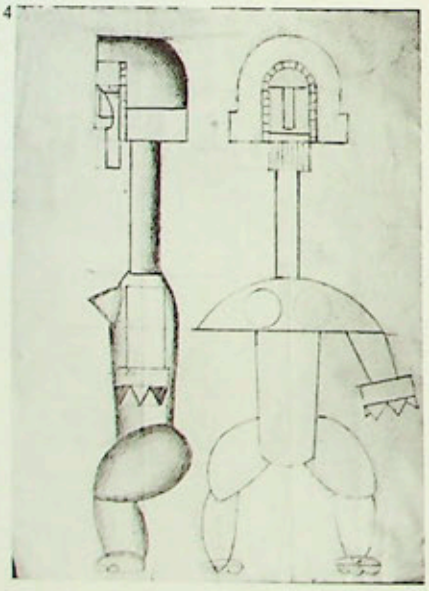
— Bien sûr. L'art a une portée bien plus grande qu'on ne le croit d'ordinaire. Je pense, pour ma part, que l'art est un merveilleux moyen de connaissance.

P. C. – C'est cela! Les autres s'en servent pour apprendre à devenir des bourgeois, des gens cultivés. Mais le créateur n'a pas besoin d'être cultivé.

— La culture est faite de l'accumulation des inventions successives. Et je trouve significatif que vous commenciez, que vous ouvriez votre Espace avec Fernand Léger, que des jeunes artistes, justement, commencent à redécouvrir et à saluer comme l'un des grands inventeurs de la culture de notre temps.

P. C. – J'avais une profonde admiration pour Léger. La coïncidence a voulu que Madame Nadia Léger vienne voir cet Espace et qu'elle ait un coup de sympathie pour tout cela, disant: « Léger aurait été à l'aise ici. » Et elle m'a donné toute l'œuvre privée, tout ce que Léger avait fait pour le théâtre et la scène. Nous l'avons exposé et je crois que cela va très bien ici, dans cette galerie qui n'en est pas une. Tout l'espace, d'ailleurs, a ses dimensions propres, bien sûr, mais j'en ai éliminé tout l'inutile, toute décoration qui serait futile, ou décadente. J'ai essayé de rendre à chaque pièce sa simplicité. Le théâtre a été refait ou, plus exactement, dépouillé. Il n'a pas été démoli, mais dépouillé. C'était un théâtre construit en 1928 et qui voulait imiter le dix-huitième siècle vu

1 *Dans le hall qui jouxte la salle du restaurant et en permet l'extension éventuelle, la silhouette suspendue dans un cadre translucide est une sculpture en perspex coloré de Dario Vilalba.*
2 *et* **4** *Une salle de cinéma a été aménagée dans le sous-sol. Les sièges, en tôle d'aluminium découpée et ployée et coussins de mousse plastique, sont de Francesco Bocola.*
3 *Dans le grand paravent de miroirs qui la ferme à l'une de ses extrémités, la salle de la brasserie apparaît animée par un spectacle indéfiniment changeant, constitué de projections automatiques sur de multiples écrans.*
5 *La salle de restaurant est limitée, du côté du hall, par des paravents courbes. Le spectacle de projections s'y déploie comme au plafond, au hasard des formes.*



à travers le Second Empire, le tout dans un cadre qui se voulait grec... On a dit que c'était le comble de la vulgarité et c'est la vérité. Moi, j'ai retrouvé la sculpture de l'architecte qui a construit ce théâtre, en 1928, et je ne crois pas que ce soit une erreur.

— *Par certains côtés, c'est presque une restauration. Vous avez retrouvé bien des traits de l'esprit 1928, « l'esprit nouveau », comme on disait.*

P. C. – Je n'aime pas du tout détruire ce qu'il peut y avoir d'authentique dans un ouvrage. Par contre, ce qui est faux, imité, j'ai horreur de ça! J'aime la vérité et la lumière. C'est pourquoi, ici, tout est ouvert. Auparavant il y avait de vieux rideaux noirs, c'était poussiéreux et triste. J'ai renoncé à l'inutilité de fermer ces grandes baies qui donnent sur ce jardin merveilleux, à la Concorde. J'ai essayé de donner la lumière, de faire entrer toutes les saisons, la nature dans l'Espace. Voilà! Ajoutez-y l'électronique, qui est pour moi la science contemporaine: je l'ai beaucoup utilisée, soit par la photographie, soit par les éclairages. Je crois que c'est cela, le vrai luxe d'aujourd'hui.

Maintenant, c'est à peu près achevé. J'ai réalisé quelque chose que certains aiment beaucoup, que d'autres n'aiment pas du tout. Je peux me tromper, mais en tout cas, je suis plus heureux de faire mes erreurs que celles des autres.

— *Vous n'avez pas joué la carte de la facilité...*

P. C. – J'ai choisi de donner un intérêt à ma vie, dans une direction nouvelle et qui me convienne. J'espère qu'il y aura toujours assez de gens pour aimer ce que je fais. De toutes façons, je ne tiens pas à imposer les choses. Je demande seulement à pouvoir les présenter; les autres jugeront.

— *Je trouve cette définition excellente: « donner un intérêt à ma vie ».*

1, 3, 4, 5, 7 *Dessins de Léger pour les décors et les costumes de « La création du monde », ballet nègre de Blaise Cendrars (1923). Le premier est un prêt du Musée d'Art Moderne de New York.*

2 *Dessin pour « Les soldats de Goliath » dans « David Triomphant » de Rietti (1936). (Sauf mention contraire, les dessins appartiennent à la collection N. Léger.)*

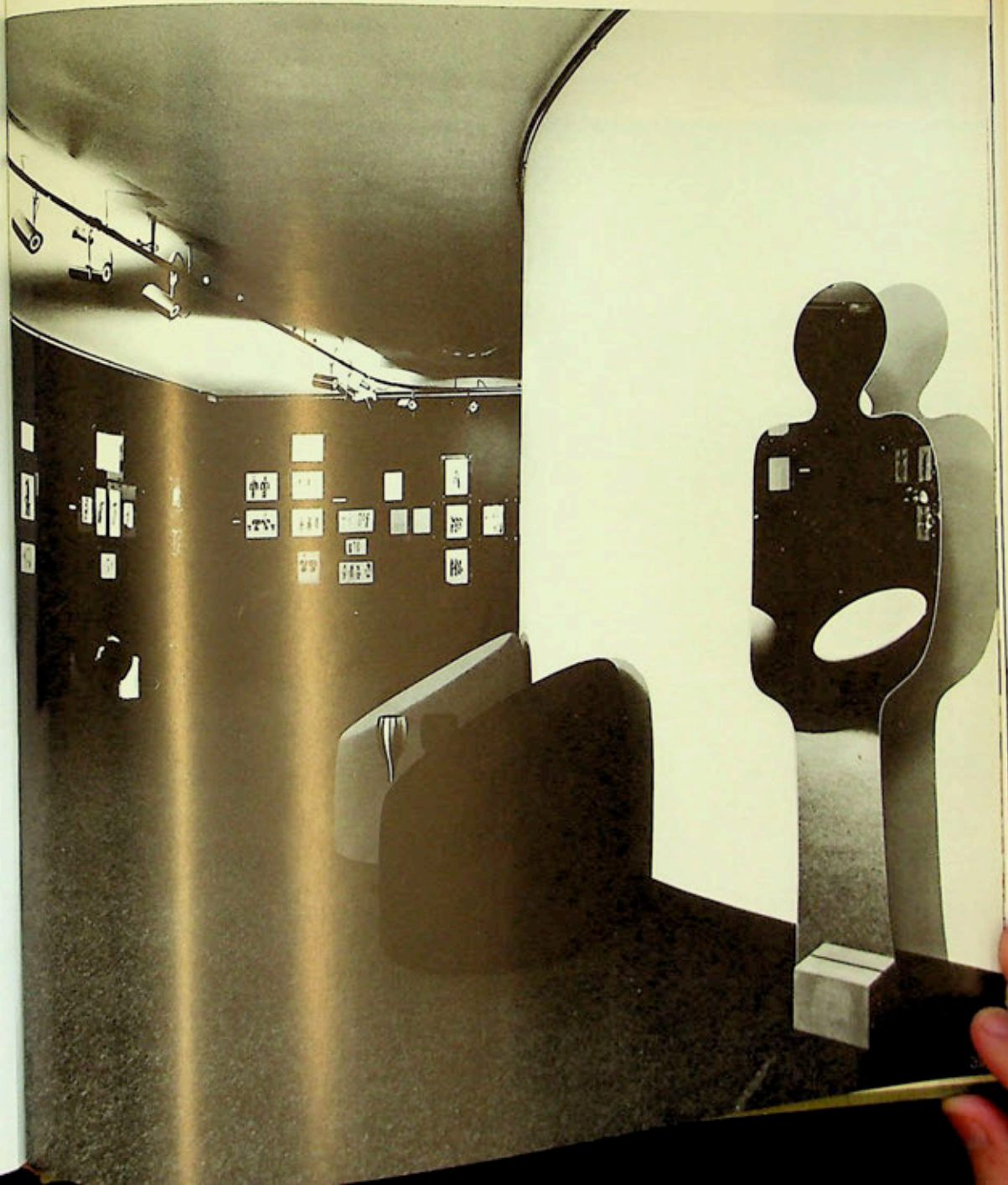
6 *Dessin pour un des costumes de « Skating Ring », ballet de R. Canudo et A. Honegger, 1922 (prêt du Musée d'Art Moderne de New York).*

8 *La galerie d'exposition: un espace sensiblement carré enferme un volume courbe, dont les parois sont utilisables sur leurs deux faces. Murs et moquettes noirs composent un décor d'une rigueur extrême, qui se prête admirablement au papillotement coloré des dessins de F. Léger. Miroir édité par Acerbis sous la griffe de P. Cardin.*

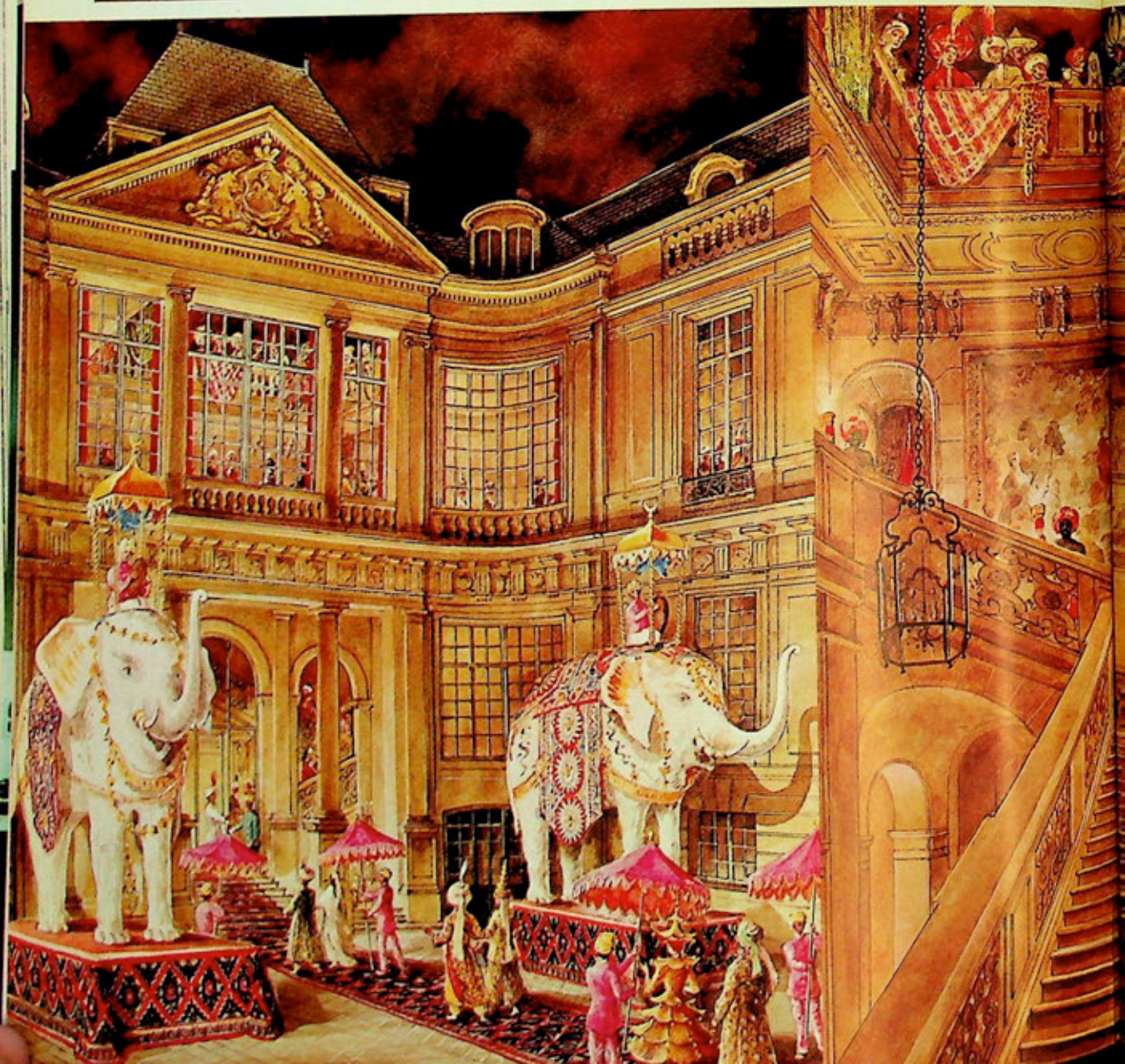
P. C. – Je ne suis pas homme à être content de ce que j'ai, ou de ce que j'ai fait. Ce qui m'intéresse, c'est ce que je peux faire demain. Il y a des gens qui n'aiment que le passé et que l'avenir effraye. Moi, pas du tout. L'avenir apporte une telle richesse!

— *Kowalski (vous allez l'exposer au printemps, je crois...) Kowalski me disait un jour: « La chose la plus difficile, c'est d'accepter le changement. » Je crois qu'il avait raison. Mais il semble que vous, vous avez décidé d'accepter le changement.*

P. C. – En effet, c'est certain, j'y suis tout à fait préparé. J'aime changer. Non pas du tout parce que je suis instable: je n'aime pas les gens qui ne vont pas au bout des choses. J'aime faire les choses à fond. On l'a bien vu il y a treize ans, quand j'ai entrepris cette invention du vêtement masculin. On a pensé que j'avais fait cette chose à la légère, mais pas du tout, je l'ai portée dans le monde entier, de bout en bout, de la cravate au costume. Mais quand une chose est faite, et bien faite, alors j'aime faire autre chose, changer de direction. Ma satisfaction, si j'entreprends quelque chose, c'est d'abord d'y penser, puis de réaliser cette pensée et d'aller jusqu'au bout. Je suis un grand travailleur, vous savez.



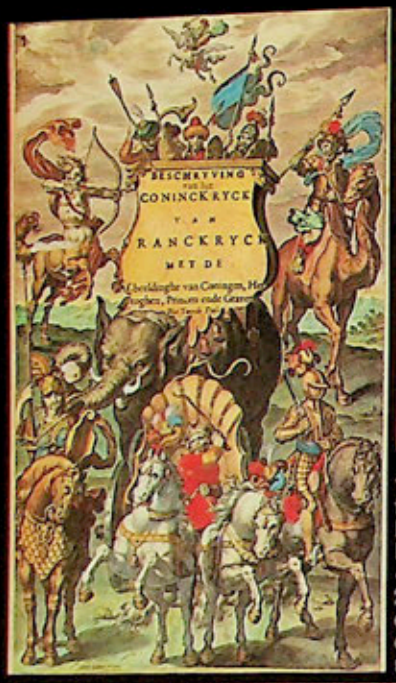
Un livre de fêtes



A plusieurs reprises, nous avons présenté des Livres de Fêtes du passé (voir L'Œil nos 2 et 41). Celui dont nous montrons quelques pages ici n'est pas comme ceux-là une œuvre de propagande faite pour montrer à ses destinataires la magnificence et la puissance du souverain organisateur de la cérémonie. En fait, il s'agit d'un exemplaire unique réalisé grâce à une souscription due à l'initiative des personnes qui voulaient ainsi remercier leur hôte d'un soir. Le livre qui a été récemment achevé préservera le souvenir du Bal Oriental donné en 1969 par le baron de Rédé à l'Hôtel Lambert dans l'île Saint-Louis. Sous une reliure de velours de soie rouge brodée en Inde de fils d'or, d'émeraudes et de rubis, le volume comprend cinquante-cinq pages faites de miniatures originales de A. et C. Serebriakoff, qui représentent le décor du bal et une série de portraits. Les miniatures que nous reproduisons laissent deviner l'émerveillement de ceux qui participèrent à la soirée dont le décor avait été conçu par J. F. Daigre et V. Rybar.

dans le ton du galuchat

Nous avons montré comment, dans son propre appartement, le styliste Karl Lagerfeld, après avoir créé une ambiance à dominantes 1880 (L'Œil, nº 118) avait cédé à sa prédilection pour le style 1925 (nº 178). Il a choisi de nouveau le temps, et les créations, de Ruhlman, de Prinz, de Dunand pour aménager la pièce photographiée ici, dans un pied-à-terre qui lui sert de chambre d'amis. Chacun des meubles est d'une rare qualité. Les couleurs sont celles du galuchat « naturel ». Les murs laqués mat et la moquette de haute laine retournée sont beiges, ainsi que le velours-daim du divan garni de coussins lamés. Sur la table en laque de Dunand, à droite, une lampe de bakélite et des boîtes en galuchat. Au fond, entre les volets de glace masquant les fenêtres, une statue lumineuse de Prinz, en fibre de verre, qui a figuré, en 1929, dans le décor de « Domino » de Marcel Achard, au théâtre Daunou. Elle est posée sur une table de Dominique, en sycomore et galuchat. A droite, un fauteuil de Ruhlman et, contre le mur, une étagère en bronze de Prinz. A gauche, un grand lampadaire en métal chromé de Pezel. Le cache-radiateur (ci-dessous) est un écran en laque de Dunand, aux tons beige, kaki, noir et or. Sur le sol, une boule lumineuse en albâtre. Une lampe de Daum et un vase de Jean Luce sont posés sur une table en galuchat de Coart, qui a appartenu à Jean Cocteau et dont le plateau porte un verre gravé de Csaky. Au-dessus, une gouache du céramiste Bathaud. Chaises en bronze de Prinz. Au fond, à droite, un miroir en bronze doré à la feuille, avec passementeries d'or, de Ruhlman.



1 Zeiller: « Topographia Galliae ». Amsterdam, J. Broersz, 1660-1663, 4 vol. petit in-folio, maroquin vert, dos ornés de filets, fleurons et motifs dorés, grecque encadrant les plats. Très bel exemplaire contenant plus de 300 planches gravées par Mérian. Lardanchet, 100 Faubourg Saint-Honoré, Paris. **2** Jan Van Kessel (1626-1679): « Insectes et coléoptères ». Deux peintures sur panneau se faisant pendant. 22,5 × 8,5 cm. Ces deux peintures traitées en trompe-l'œil ornaient, à titre d'attributs et peut-être avec d'autres panneaux analogues, un meuble ou la boiserie d'un cabinet d'humaniste. Alain Moatti, 77 rue des Saints-Pères, Paris. **3** Tapisserie de la manufacture de Bruxelles, tissée de laine et de soie (fin du XV[e] siècle). 3,60×3,70 m. La composition, dont le sujet, tiré d'un roman de chevalerie n'a pu être identifié, est divisé en quatre tableaux. Leur distribution, entre des pilastres gothiques, est caractéristique des pièces les plus remarquables tissées à Bruxelles à cette époque. Col. Dario Boccara, 184 Faubourg Saint-Honoré, Paris.
4 Corneille de Lyon (début XVI[e]-1574): «Portrait d'homme». Bois. 17,5×14 cm. Ce très beau panneau a conservé son cadre d'époque, en bois et marbre. Galerie Pardo, 169 Boulevard Haussmann, Paris.

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ

4

5

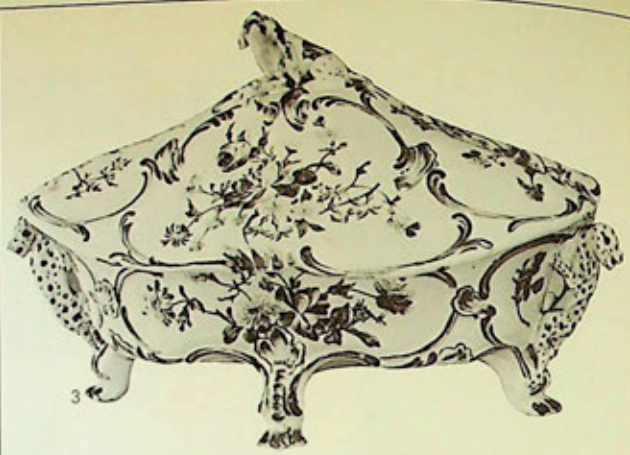
5 Paire d'appliques d'époque Louis XV, à trois branches porte-lumières, en bronze ciselé et doré, de qualité exceptionnelle.
6 Rare statuette «Kwan-nin» en biscuit émaillé vert, jaune et manganèse. Époque Khang-Hi (1662-1722). Eymery et C^ie^, 372 rue Saint-Honoré, Paris.

6

1 Benozzo Gozzoli « Nativité ». Bois. 76×55 cm. Cette attachante composition peut être datée entre 1465 et 1470, à l'époque où Gozzoli, après avoir achevé les fresques de Sant'Agostino, à San Gimignano, entreprend celles du Campo Santo de Pise, qui constituent le meilleur de son œuvre. Frascione, 26 Corso d'Italia, Florence.

1

2



3

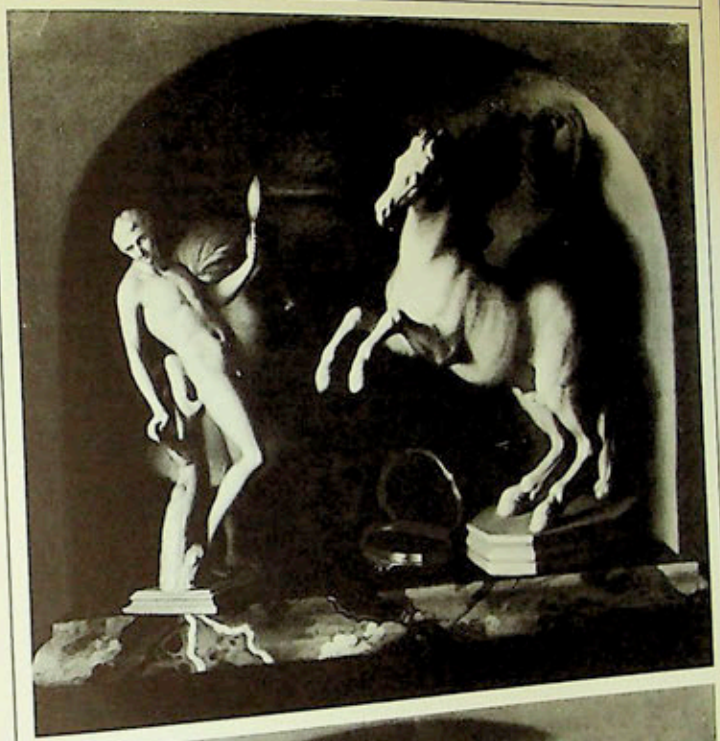
2 Giorgio Vasari: « Dante et les poètes toscans, Pétrarque, Guido Cavalcanti, Boccace, Cino da Pistoia, Guittone d'Arezzo ». Peinture sur parchemin. 43×44 cm. Galleria Vangelisti, 4 via San Domino, Lucques. **3** Belle soupière en faïence ancienne de Marseille, du modèle dit « aux léopards », en raison du motif des anses. Atelier de la Veuve Perrin. XVIII[e] s. Longueur: 40 cm. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris. **4** Giuseppe Porta, il Salviati (1520-1570): « Figure allégorique ». Plume, lavis de bistre et rehauts de blanc à la gouache, sur papier gris bleu. 23×45 cm. Philippe Leroux, 16 rue de Beaune, Paris.

4

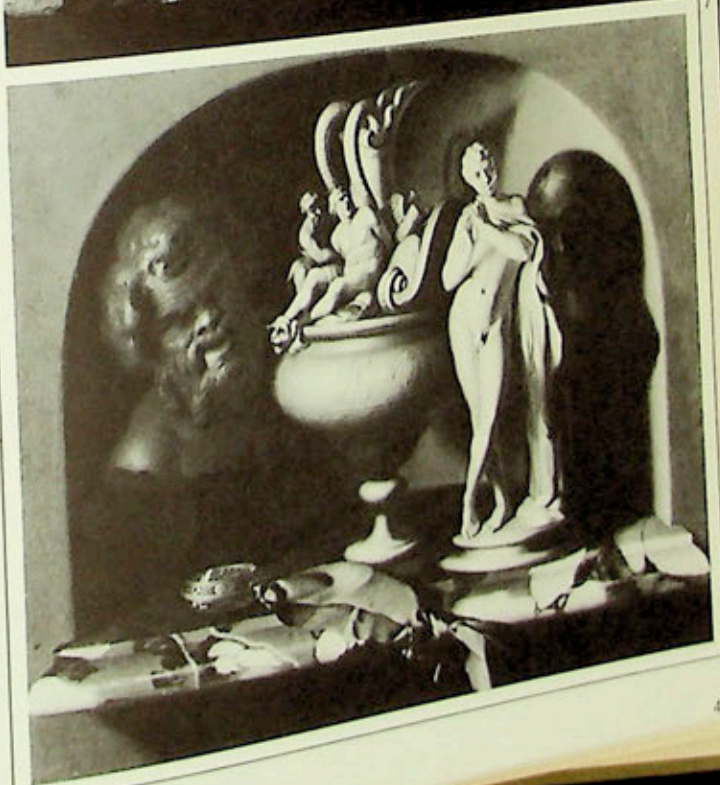
5

6

5 Paire d'anges porte-flambeaux en bois polychromé. Travail italien du XVI[e] siècle. Hauteur: 90 cm. J. P. Bresset, 5 quai Voltaire, Paris. 6 Tabatière ronde en argent niellé, à motifs de feuilles, exécutée à Moscou en 1828. Le couvercle est orné d'une médaille commémorant le couronnement de Nicolas I[er] et porte à l'intérieur l'inscription suivante: « Couronné à Moscou en 1826 et appelé au devoir de se montrer magnanime envers tous et envers chacun ». G. Zoccai, 12 Corso Imperatrice, San Remo. 7 Ces curieux tableaux en trompe-l'œil, se faisant pendant, sont l'œuvre du peintre hollandais Roestraten qui les a exécutés vers 1710. 48,5×41,5 cm. Jacques Kugel, 279 Saint-Honoré, Paris.



7



1 Cet aigle de cristal est l'une des trente-deux pièces du « Bestiaire Fabuleux » créé par Baccarat et Chaumet; la forme du bloc de cristal brut, obtenu par un procédé qui lui donne une pureté et une luminosité incomparable, a inspiré au joaillier une série de sculptures dont l'éclat s'accorde aux scintillements précieux du vermeil. Baccarat, 30 bis rue de Paradis. Chaumet, 12 place Vendôme, Paris. **2** Cerf en cristal de roche gravé, faisant partie d'une paire. Les bois et les sabots sont en or, les yeux en cabochons émeraude, le socle en jaspe rouge rehaussé d'or. Boucheron, 26 place Vendôme, Paris. **3** Ce bras d'applique Louis XVI en bronze ciselé et doré, dont l'original se trouve au Palais du Trianon, représente une tête de cerf cachée parmi trois branches à enroulement. Renon, 13 rue Payenne, Paris.

1

2

3

CADEAUX

CADEAUX

Page précédente:
Au premier plan, un multiple de Del Pezzo (Galerie Boutique) et un cendrier en cristal « Roc 22 », existant en deux tailles (Daum); puis, de gauche à droite, un porte-revues en perspex (Jansen), un cadre rond en acier poli et acier brossé (Dior), une lampe en acier et fibre de verre (L'Avant-Seine), devant un cadre poli découpé en deux demi-cercles décalés (Dior) et un seau à glace en perspex fumé bleu qui existe également en blanc, fumé gris et fumé marron (L'Avant-Seine). Au fond à gauche, une serviette faisant partie d'un set de bain (5 pièces) aux couleurs chatoyantes (Pucci).

Ci-dessous:
Au fond, à gauche, deux vases de Daum, « Caraïbe bleu » et « Caraïbe blanc » (Delvaux); au centre, un vase de Rosenthal, en verre soufflé, à tirage limité (Delvaux); à droite, une colonne éclairante en perspex et acier (Michel Pignères). Au premier plan, un plat en acier de Penalba, numéroté et signé (Mini-Galerie Carita) et, à droite, une boîte à cigarettes en métal argenté, gainée de bois à l'intérieur (Dior).

Ci-contre:
Sur un porte-documents ultra-plat, en crocodile, un parapluie à manche d'argent, où s'enroule une ceinture également en crocodile (Lanvin). A gauche, un cadre de verre existant en trois tailles (Carl) et un multiple en bronze de Paul Oudet, numéroté et signé, « L'Arbre » (Michel Pignères et Mini-Galerie Carita). A droite, en haut, dans un emballage révolutionnaire, « Stra-Vivara », une formule « uni-sexe », à mi-chemin entre le parfum et l'eau de toilette (Pucci), près d'une montre translucide radioscopique pour homme (Lanvin). Au-dessous, une boîte à cigarettes en perspex façon écaille (Carl), un agenda semestriel sur papier bible, gainé de crocodile (Lanvin) et un autre multiple en bronze, numéroté et signé, de Paul Oudet, « La Ville » (Michel Pignères et Mini-Galerie Carita).

Jeux d'amours... jeux d'enfants

Suite de la page 9

leurs mouvements élégants sont aussi très naturels. Les tapisseries ne possèdent pas de bordure; elles devaient, dans la pièce où elles étaient suspendues, s'ajuster l'une à l'autre et offrir ainsi une continuité en donnant l'illusion d'une chambre de verdure ou d'un jardin magique et précieux.

Il faut signaler, dans d'autres collections, certains fragments du même genre portant les armoiries du cardinal, l'un au Musée Poldi Pezzoli à Milan (Cf. Mercedes Ferreo Viale, « Arazzi del Cinquecento », Milan, 1963), l'autre au Victoria and Albert à Londres. Ce dernier musée possède non seulement une tapisserie montrant des « Jeux d'Enfants » dans des arbres fruitiers et des ceps de vigne mais aussi le dessin correspondant au même sujet (voir pages 8 et 9, fig. 2 et 3).

Les ateliers de Bruxelles s'emparent bientôt de ce thème des « Jeux d'Enfants » créé par Jules Romain. Les plus belles pièces sont sans doute celles qui ont été tissées dans le troisième quart du XVI^e^ siècle et qui portent la marque du lissier Willem de Pannemaker. Elles appartiennent au patrimoine national d'Espagne et proviennent de l'héritage du cardinal de Granvelle ministre de Philippe II. De nos jours, la série comprend quatre pièces dont deux sont absolument identiques. Les amours ont perdu leurs ailes, mais on retrouve dans ces pièces somptueuses le magnifique décor des arbres chargés de fruits sur lesquels grimpent et s'amusent de jeunes enfants. Ces tapisseries ont des bordures précieuses à fond tissé d'or qui délimitent nettement les sujets. (Cf. Catalogue de l'exposition « Tapisseries ». Maisons royales d'Espagne. Bordeaux, 1968.)

En France, les tapisseries à sujets de « Jeux d'Enfants » vont connaître une grande vogue à l'époque de Louis XIV. Sous son règne plusieurs peintres ont fourni des cartons sur ce thème.

L'Inventaire Général du Mobilier de la Couronne (1663) mentionne deux tentures de « Jeux d'Enfants » sur des modèles du peintre Corneille tissées dans les ateliers du faubourg Saint-Germain et livrées au mobilier de la Couronne, la première en 1668 et la seconde vers 1691 lors de la liquidation de la manufacture de la Planche. (Cf. M. Fenaille, « Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins », tome I, p. 373.) Le Mobilier National en conserve sept pièces: « Le Colin Maillard » (voir page 5, fig. 4), « La Balançoire », « La Poupée et les Billes », « Les Billes ou la Blocade », « Les quilles », « Le Cheval fondu », « Le Char traîné par les chiens ». Si l'on compare cette série avec celle tissée d'après les cartons de Romanelli (manufacture Barberini) on trouve de nombreux traits de ressemblance: stature des enfants, décor naturaliste... Cette tenture servit sans doute de modèle à la tenture conservée par la Ville de Paris qui fut tissée par le tapissier Nadot pour Evrard Jabach quand il était directeur de la Manufacture royale d'Aubusson. (Cf. Guillaume Janneau: « Evolution de la Tapisserie », Paris, 1947, p. 29.)

Charles Lebrun transforme et traite d'une façon toute nouvelle le sujet de tapisseries à décor de « Jeux d'Enfants » (M. Fenaille, ouvrage cité, t. II, p. 84). Commencées vers 1664 en même temps que celles des « Eléments », les entre-fenêtres des « Saisons » montrent des enfants ailés s'occupant à des travaux de jardinage (voir page 5, fig. 3). Ces quatre pièces complétées par deux autres furent utilisées plus tard comme modèles des « Enfants Jardiniers », tenture dans laquelle les ailes des enfants furent supprimées (voir page 4, fig. 1). La suite entreprise aux Gobelins pour le roi date seulement de 1703; mais, avant cette époque, la tenture avait été exécutée trois fois. Des modèles furent refaits de 1713 à 1718 et ils sont facilement reconnaissables grâce aux animaux peints par Desportes qui ne se trouvent pas dans les premiers cartons. Ces tentures dont il existe de nombreux exemples sont généralement encore très fraîches de couleur et elles ont conservé un grand charme. Elles montrent des enfants occupés aux divers travaux du jardinage suivant les saisons. Il faut encore mentionner la tenture des « Jeux d'Enfants » dont les cartons peints par Damoiselet de Bruxelles furent donnés à tisser à la Manufacture de Beauvais, à partir de 1722, sous la direction de Merou (Cf. J. Badin, « La Manufacture de tapisserie de Beauvais », Paris, 1909). Cette tenture en six pièces fut exécutée plusieurs fois: elle représente entre autres jeux: la danse, la toupie, les bulles de savon, le cerf-volant... Les enfants cette fois sont vêtus de draperies gonflées par le vent et coiffés de plumes d'autruche (voir page 8, fig. 1).

En Angleterre, les ateliers de Mortlake qui connurent leur ère de prospérité au XVII^e^ siècle tissèrent des « Jeux d'Enfants ». Francis et Thomas Poyntz, directeurs de ces ateliers à leur déclin, et d'autres lissiers anglais produisirent ces tapisseries; il n'y en a pas moins de 13 en deux séries appartenant au Château de Boughton (au duc de Buccleuch). Les premières séries ont été tissées d'après les dessins de Francis Cleyn qui vint à Mortlake comme chef dessinateur en 1623. Il donna des scènes de « Jeux d'Enfants » pour la décoration de Ham House et il s'inspira, écrit M. Wingfield Digby, de deux tableaux achetés pour sa collection en 1637, attribués à Polydore de Caravage. (Cf. G. Wingfield Digby, « Tapestries by the Wauters family of Antwerp for the english market » dans « La Tapisserie flamande aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », Colloque International, 1959, p. 233.)

Grâce à François Boucher, les cupidons reparaissent au cours du XVIII^e^ siècle dans les cartons exécutés aux Gobelins et à Beauvais. Celui-ci peint des amours potelés pour accompagner les grands sujets des « Amours des Dieux ». Il représente aussi de jeunes enfants dans de petites compositions: « La Moisson des Enfants », « Le Bain des Enfants », « La Volée aux Oiseaux », « La Vendange »... Ce sont encore des enfants qui vont personnifier « les Arts » dans les modèles qu'il crée pour des ensembles de sièges en tapisserie.

J'écoute la cousine Ursula...

Suite de la page 16

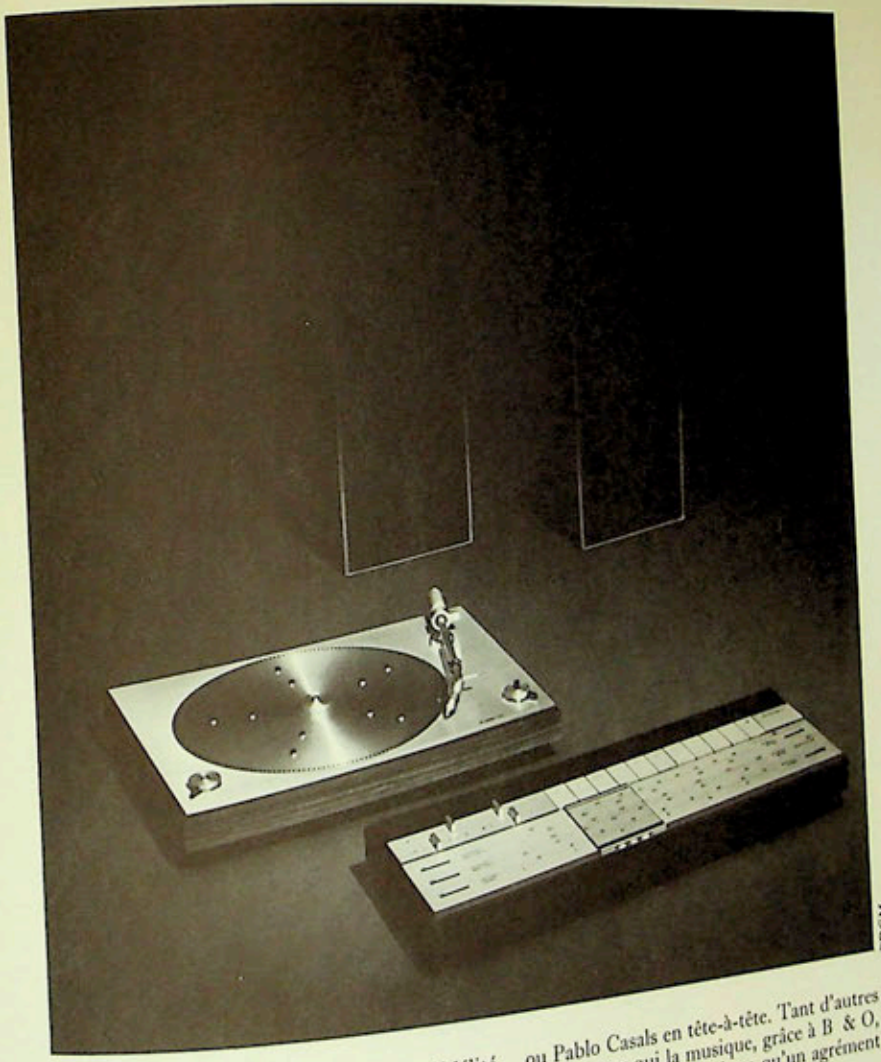
ma lubricité que m'apparaissent sa bouche, son sexe ou ses reins, la réalité de sa métamorphose est ce dont je suis véritablement épris et cette réalité-là, par définition, ne se peut étreindre... Ne suis-je pas cependant le maître de cette métamorphose puisque je tiens à ma disposition ce simulacre que j'ai dit qui lui-même voit son existence réglée par des changements perpétuels de nature et d'état? Oui, à n'en pas douter, j'ai barre sur elle, je dirige le gouvernail qui me donne autorité sur la transformation encore inaccomplie de l'Ursula d'hier en celle de demain. Sur le papier j'ai déjà pu reporter le réseau enchevêtré des attitudes de la cousine Ursula d'où s'est dégagée l'affirmation de sa structure voluptueuse — à la fois unique et fluide — où chaque organe, chaque partie de son corps appelle un autre organe, une autre partie du même corps comme dans un interminable jeu de miroirs. Il m'a été possible également d'évoquer dans mille scènes fragmentaires l'épopée érotique de la cousine Ursula — aux prises, ici avec elle-même, là avec d'autres filles, enfin avec le désir masculin — où les épreuves succèdent aux épreuves comme dans les rites d'initiation. Maintenant, il me faut trouver le moyen par lequel se recouperaient la connaissance intuitive mais certaine que j'ai de l'espace voluptueux d'Ursula et la non moins certaine et non moins intuitive connaissance que j'ai de sa durée érotique...

Je couvre les murs de mon atelier d'épures successives. Je cherche l'équation de la métamorphose charnelle et spirituelle de la cousine Ursula. Je commence à entrevoir ce que pourrait être la synthèse d'un lieu — le corps inachevé d'Ursula — et d'un devenir — les désirables péripéties d'Ursula — dans une formule où l'un et l'autre renonceraient à leur continuité au bénéfice d'une continuité supérieure. Pour l'heure, mes esquisses paraissent aussi hermétiques aux autres — sauf sans doute à Margarete — que les plans d'une machine dont je serais seul à comprendre le fonctionnement. C'est d'ailleurs une machine que j'ambitionne de construire, une machine à la fois susceptible de jouer avec elle-même et de jouer avec des éléments extérieurs. Jouer, ai-je dit? Oui, jouer, jouer à faire l'amour. La machine que j'ambitionne de construire à la ressemblance charnelle et spirituelle de la cousine Ursula pourra faire l'amour avec elle-même tout comme avec autrui, en premier lieu avec moi. La partie ne sera jamais terminée. Ainsi je projette dans l'éternité érotique la bouleversante métamorphose dont Ursula sous mes yeux fut le théâtre. Dans l'éternité érotique du jeu. L'amour n'est-il pas de tous les jeux le plus passionnant et le plus déchirant, celui en tout cas auquel on peut le moins se passer de jouer? A la ressemblance charnelle et spirituelle de la cousine Ursula, je vais construire le plus sérieux des jouets...

Paris, le 23 novembre 1971.

Si vous voulez en savoir davantage, allez voir la rétrospective Bellmer, présentée jusqu'au 17 janvier par le Centre National d'Art Contemporain et consultez l'ouvrage qui vient d'être publié chez Denoël: *Bellmer. Œuvre gravé.* 140 p. 21,5 × 21 cm. 140 ill. Préface d'André Pieyre de Mandiargues. Nouvelle édition augmentée de 40 gravures.

La musique entre les notes...



BDGM

Face à une chaîne haute fidélité Bang & Olufsen (ci-dessus, la 1200), le maestro, le virtuose, c'est vous. Il n'y a pas de Prix au Conservatoire pour cet instrument là et pourtant... que de façons d'en jouer !

Il y a le pianoteur qui manie touches et curseurs avec la maîtrise négligente d'un réalisateur de TV. Il y a le musicien de cœur, œil mi-clos dans son fauteuil, qui se laisse emporter par les flots d'harmonie. Il y a l'homme à l'oreille d'or que la plus infime distorsion ferait grimacer de douleur, l'amateur initié qui savoure ses sonates rares avec des mines de dégustateur, l'habitué de Pleyel qui à son tour, reçoit chez lui Karajan ou Pablo Casals en tête-à-tête. Tant d'autres encore pour qui la musique, grâce à B & O, est devenu bien autre chose qu'un agrément d'oreille...

La musique, disait Debussy, n'est pas dans les notes mais entre les notes : c'est cela que la possession d'une chaîne B & O fait découvrir. Et c'est bouleversant.

Découpez ce bon

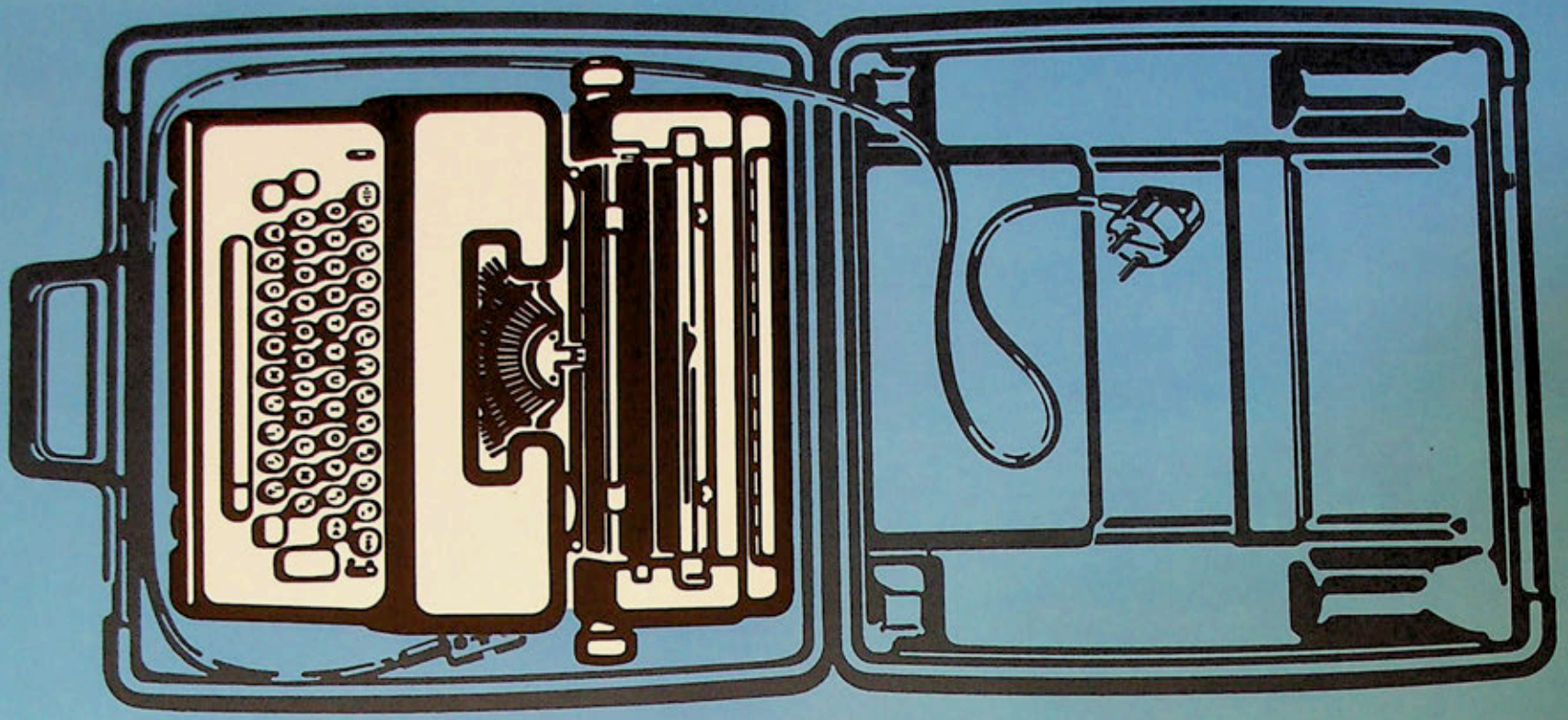
pour recevoir la documentation technique illustrée sur le matériel haute fidélité B & O

Nom

Adresse

A renvoyer à Vibration, Boîte Postale 14, Paris 18e.

LETTERA 36 OLIVETTI, MACHINE À ÉCRIRE PORTATIVE ENTIÈREMENT ÉLECTRIQUE



olivetti

LETTERA 36 OLIVETTI, MACHINE À ÉCRIRE PORTATIVE ENTIÈREMENT ÉLECTRIQUE

Imprimé en Suisse